

Paul Westheim

Arte antiguo de México



Biblioteca ERA
Serie Mayor

Traducción del alemán:
Mariana Frenk

Dos ediciones anteriores de esta obra
fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica

Primera edición en Biblioteca Era [revisada] 1970

Avena 102, México 13, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico

A Wilhelm Worringer,
admirado maestro y amigo

Advertencia

Esta edición, que es la tercera, aparece casi seis años después de la muerte de Paul Westheim. Presenta con respecto a la anterior algunas modificaciones en el texto, hechas de acuerdo con apuntes del autor. La traducción se ha vuelto a revisar, y donde las recientes exploraciones lo hacían necesario, se han añadido notas. Se ha agregado buen número de ilustraciones, tanto en blanco y negro como en color, y otras se han sustituido por fotografías más características, con preferencia de obras poco conocidas.
A los amigos, fotógrafos y arqueólogos, que me han ayudado a preparar la presente edición les agradezco profundamente su colaboración.

Mariana Frenk

Indice general

Todo fenómeno artístico permanecerá incomprensible para nosotros hasta que no hayamos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación.

Worringer: *La esencia del estilo gótico*

Prefacio a la segunda edición

Octavio Paz me ha autorizado, amablemente, a transcribir aquí los siguientes renglones de una carta suya: "Para mí sus libros sobre el arte mexicano han sido una fuente, en el verdadero sentido de la palabra; han saciado mi sed, han abierto y fertilizado mi espíritu y me han encantado. Gracias por esos libros." Este fue el propósito que me guió al escribir mis libros sobre el México antiguo: hacer ver al lector la belleza artística de las obras precortesianas, ponerlo en condiciones de convertir un pasado histórico en un encuentro con el eterno presente del arte.

Entre tanto ha aparecido, igualmente en el Fondo de Cultura Económica, mi libro *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, que complementa el *Arte antiguo de México*. Los dos forman una unidad. Creo que puedo decir, sin jactancia, que estas obras constituyen una base para el conocimiento de los fenómenos estéticos de un orbe artístico único y grande.

Para esta segunda edición, el texto ha sido revisado cuidadosamente. Se reescribieron algunos capítulos. Se ha aumentado el número de las ilustraciones, y parte de ellas han sido sustituidas por nuevas fotografías en las cuales la estructura artística resalta con mayor claridad.

Agradezco la gentileza del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del Museo Nacional de Antropología, del *Völkerkundemuseum* de Berlín, así como de varios amigos míos, que me proporcionaron fotografías.

En el momento de publicarse esta nueva edición, siento la necesidad de expresar mi gratitud al Fondo de Cultura Económica y, muy especialmente, a su director, Dr. Arnaldo Orfila Reynal, cuyo interés por mi obra y cuya alentadora comprensión han sido para mí un estímulo de gran valor.

Paul Westheim

México, enero de 1963.

Prefacio a la primera edición

En el año de 1921 publiqué en Berlín, en la serie *Orbis Pictus,* editada por mí, un tomo intitulado *Historia del arte del antiguo México.* Su autor era Walter Lehmann, discípulo de Seler, que había participado en las exploraciones de Teotihuacán. La edición francesa apareció al mismo tiempo en la Editorial Crès, de París.

Cuando, veinte años más tarde, tuve la suerte de venir a este país y de ver personalmente las obras maestras del México antiguo, busqué un libro que me introdujera a este arte desde sus supuestos espirituales y creadores. Existen muchas publicaciones bien ilustradas, con descripciones de las diferentes obras; existen los importantísimos estudios de los arqueólogos, sobre todo de los arqueólogos mexicanos, que en los últimos cincuenta años han sentado los cimientos para una comprensión de las culturas precolombinas. Pero lo que yo buscaba, una estética del arte precolombino, no llegué a encontrarlo. Hallé en la desaparecida revista *Universidad de México* un ensayo fundamental de Eulalia Guzmán, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano". Entre tanto, se publicó la excelente obra de Salvador Toscano: *Arte precolombino de México y de la América Central,* que se propone otra tarea importante: presentar un panorama claro y metódico del curso evolutivo del arte precortesiano. Puesto que no existía aquel libro que buscaba, me decidí a escribirlo yo mismo, para mí y para todos los que están interesados en captar fenómenos artísticos desde sus fundamentos espirituales y psíquicos. Que para ello tendría yo que partir del mito, de la religión, de la concepción de la naturaleza y de la estructura social de los pueblos precolombinos, lo comprendí desde un principio. El resultado, al cabo de unos siete años de trabajo intenso, es la presente obra.

Posiblemente el lector dirá que es un libro de muchas citas. En la literatura sobre el México antiguo, y aun sobre el moderno, abundan los autores que dejan rienda suelta a

su fantasía. Por lo tanto, creí necesario apoyar mis tesis, hasta donde fuese posible, en fuentes consideradas como fidedignas. Citas e ilustraciones son mis testigos.

Deseo hacer público mi agradecimiento al Museo Nacional de Antropología y sobre todo a su director, doctor Daniel Rubín de la Borbolla, por el gentilísimo apoyo que dispensó a mi trabajo. Expreso también mi gratitud a mi amigo, doctor Ernest Rathenau, que tuvo la amabilidad de cederme para este libro sus bellas e inéditas fotografías, frutos de un viaje de estudios fotográficos a México. No menos cordialmente agradezco a mis amigos Albrecht Viktor Blum, Enrique A. Cervantes, Arnold Deutsch, J. Rodolfo Lozada, doctor Kurt Stavenhagen y licenciado Salvador Toscano (tan trágicamente fallecido hace apenas unos meses) por el material fotográfico, igualmente interesante e inédito, que pusieron a mi disposición; y a don Jorge Enciso la amable ejecución de algunos dibujos tomados de su obra *Sellos del antiguo México.* Y, finalmente, doy mis gracias a la señora Mariana Frenk, por la comprensiva traducción y la valiosa ayuda que me prestó en la revisión de la obra.

Es para mí una íntima satisfacción, y lo tengo a mucha honra, que el doctor Wilhelm Worringer, admirado maestro mío, haya aceptado la dedicatoria de este libro. Su obra fundamental *La esencia del estilo gótico* ha sido para mí modelo, criterio y estímulo.

P. W.

Octubre de 1950.

Primera parte

La concepción del mundo



1. Aguila del friso de la pirámide de Xochicalco.

I. El sistema teogónico

Todos o casi todos los sistemas religiosos tienen que enfrentarse con la contradicción de que el mundo, creado, dispuesto y regido por Dios, no es perfecto, sino que pesa sobre él la miseria y la desgracia. ¿Cómo es posible? Dios es el Todopoderoso, todo sucede según su voluntad, contra la voluntad suya "no se mueve la hoja de un árbol". Y sin embargo. . .

El judaísmo traspone este conflicto, como los demás, al alma, a la conciencia humana. La tierra está llena de violencia porque los hombres son "de dura cerviz", porque los domina el *Jezer horah,* el instinto malo, porque pecan, porque niegan a Dios. "Porque el instinto del corazón del hombre es malo desde su juventud" (Génesis, VIII, 21). Dios es todopoderoso, pero el hombre es débil, demasiado débil. Por su debilidad (su pecado) el mal está en el mundo.

El cristianismo crea el concepto del pecado original. Antes de su caída, en el Paraíso, el hombre fue la imagen de Dios. Con el pecado original atrajo la maldición sobre toda la humanidad y convirtió al mundo en un valle de lágrimas. Expiar esa culpa primordial es la misión del hombre. Jesucristo, el Redentor, cargando con la cruz, cargó con la culpa de los hombres. Pero el hombre no está al abrigo de una recaída en el pecado. Tiene que luchar contra su naturaleza pecaminosa y continuamente está sucumbiendo a ella. ¿Por qué la salvación se le da tan sólo como una promesa? El cristianismo inventa la figura del Demonio, del "Enemigo", que siembra la desgracia con maña y perfidia. El hombre cae en las trampas del Demonio. San Agustín procura eludir esta contradicción, excluyendo el criterio de la razón. También la razón se corrompió con el pecado original; es una de las cosas más dudosas y falaces del mundo. La meta de todos los esfuerzos humanos, en la que incluso se resuelven todas las contradicciones, es la comunión con Dios.

Los pueblos del México antiguo encontraron una solución de simplicidad genial. Incorporan a su sistema religioso



2. El Sol, el planeta Venus, la Luna, la Tierra.* Códice Borgia.

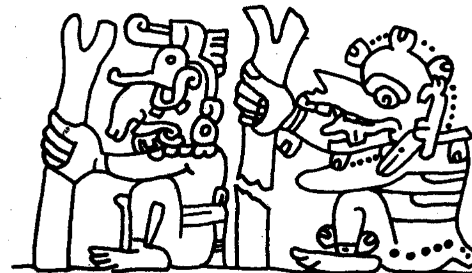
la contradicción, que no se puede negar ni suprimir. Es cierto que los dioses, creadores y amos del mundo, están dotados de fuerzas sobrehumanas; pero una deidad se enfrenta con la otra, lucha contra la otra. El dios constructor contra el destructor. Una lucha eterna, que nunca cesa, que sin tregua va formando y transformando al mundo, que domina la naturaleza y determina la existencia del hombre. En el Códice Tro-Cortesiano vemos representada la escena siguiente: Chac, dios de la lluvia, aparece cuidando un árbol

* En este dibujo Xólotl hace ofrenda de una codorniz al dios solar. Este sorbe el río de sangre que parte del ave. Sahagún escribe: "Todos los días del mundo ofrecían sangre e incienso al sol; luego en saliendo por la mañana ofrecíanle sangre de las orejas y sangre de codornices a las cuales, arrancándolas la cabeza, corriendo sangre, las alzaban hacia el sol como ofreciéndole aquella sangre, y haciendo esto decían: ya ha salido el sol. . .; no sabemos cómo cumplirá su camino este día, ni sabemos si acontecerá algún infortunio a la gente. Y luego enderezaban sus palabras al mismo sol, diciendo: Señor nuestro, ¡haced prósperamente vuestro oficio! "

joven; detrás de él, Ah Puch, dios de la muerte, rompe el árbol en dos.

El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano. El dualismo rige la concepción de los dioses, de la naturaleza, del arte. Choque de fuerzas antagónicas: he aquí la solución del enigma cósmico. Las épocas del mundo (representadas en La Piedra del Sol, azteca) son una incesante sucesión de destrucciones. Cuatro Soles, esto es, cuatro mundos, fueron destruidos. Según el mito, los terremotos aniquilarán el nuestro.

El diluvio de la Biblia es el castigo a la impiedad de los hombres. Uno solo, Noé, escapa con los suyos a la destrucción. La motivación de la catástrofe es ético-religiosa: la perversidad, el pecado deben extirparse. La destrucción de los cuatro mundos del mito mexicano es consecuencia de una lucha por el poder entre los dos grandes adversarios divinos: Quetzalcóatl y el Tezcatlipoca negro. Tezcatlipoca creó el primero de los mundos y se hizo Sol; Quetzalcóatl le dio un golpe con un bastón, se arrojó al agua, se transformó en tigre y devoró al Sol y a los gigantes que por entonces poblaban la Tierra. Luego hizo un nuevo mundo, que Tezcatlipoca derribó de un zarpazo. Después los dioses creadores pusieron por Sol a Tláloc, dios de la lluvia. Este tercer mundo lo destruyó la lluvia de fuego. Luego Quetzalcóatl puso por Sol a la hermana de Tláloc, a Chalchiuhtlicue, diosa del agua. Y Tezcatlipoca anegó el cuarto mundo en torrentes de agua (el diluvio). "Los dioses combaten, y su lucha es la historia del Universo; sus triunfos alternativos



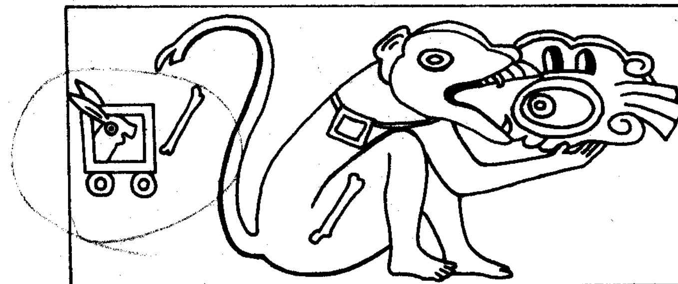
3. El dios de la lluvia cuida a un árbol; el dios de la muerte lo rompe. Códice Tro-Cortesiano.

son otras tantas creaciones" (Alfonso Caso).

En el fondo no existe el ser. Sólo existe el nacer y el morir. El ser es un estado transitorio entre nacimiento y muerte. Tampoco la vida es otra cosa, tampoco es más. Según Sahagún (*Historia general de las cosas de Nueva España*), se creía que los muertos "despertaban de un sueño en que habían vivido". No hay duración, no hay seguridad en esta vida. A Tezcatlipoca –"el que obra según su albedrío", como también lo llamaban– se le temía tanto porque "siempre buscaba ocasiones para quitar lo que había dado" (Sahagún, *op. cit.*). Representaba la ley de la naturaleza, la imprevisibilidad del porvenir. Su símbolo era el tigre, "el que destroza".

Siembra y cosecha, día y noche, nacimiento y muerte. Un perenne nacer, un perenne morir. El parto se considera como un combate que se verifica en el seno de la parturienta *(Seler, Gesammelte Abhandlungen).* Se cree que en el vientre de la madre muere una porción de su ser, para que surja la vida nueva, tal como en la tierra muere el grano de maíz para que brote la planta. Esta polaridad es la raíz primordial, el sentido primordial de todo ser y acaecer. Es el principio creador de aquel mundo. Atracción y repulsión, fuerza y "contrafuerza" crean un equilibrio inestable, que debe ser mantenido por el conjuro mágico.

Los astros en el Cielo –el Sol, la Luna, la estrella de la mañana–, cuyo "comportamiento" se tiene por decisivo para todo lo que sucede en la Tierra, son la confirmación cósmica. Existe una periodicidad, que el hombre se esfuerza por reconocer, y cualquier fenómeno que se desvía de ella, lo interpreta como desgracia. Pero el hecho sustantivo que enseña esa observación del Cielo es que los cuerpos celestes están sujetos a la misma ley del nacer y morir. El Sol se pone, "es devorado por el jaguar", "se hunde en el seno de
4/5 la Tierra", en el mundo inferior. La Luna (véase el capítulo "La concepción de la naturaleza", pág 98) es desmenuzada y muerta por el Sol, para resurgir como Luna llena. Cada región del reino de los muertos es regida por uno de "los animales destrozadores". El Oriente es del murciélago, que en el Códice Vaticano 3773 (B) sostiene una cabeza humana en cada pata, mientras que en el Códice Borgia le saca el



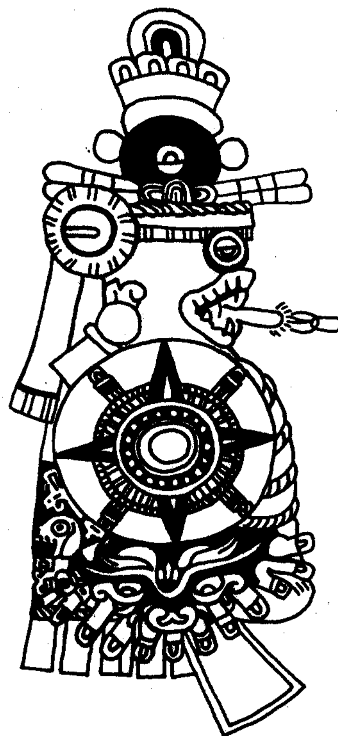
4. El jaguar devorando al Sol. Petroglifo en las cercanías de Tenango.

corazón a un esqueleto. En el Norte manda el jaguar; los códices lo representan destrozando a un hombre. El caimán, en el Poniente, arranca un pie a Tezcatlipoca. En el Sur reina el águila: los códices la muestran agarrando un conejo que asoma por las fauces de una serpiente.

Se trata ahí de luchas titánicas, de dramas cósmicos; sus actores son las divinidades.* Reflejos de una concepción dinámica del mundo, basada no en un ideal ético, sino en el reconocimiento de fuerzas elementales de la naturaleza, que obedecen sólo a la ley de la energía inherente a ellas.

En forma de un simbolismo lapidario y expresivo se manifiesta este dualismo ya en el nombre de Ometecuhtli, padre de los dioses creadores. Ometecuhtli significa "dos Se-

* La enorme importancia atribuida en todas las culturas al juego de pelota se explica teniendo presente que simboliza un combate entre las fuerzas antagónicas del cosmos. Los sacerdotes lo celebraban como ceremonia ritual. Está representado en todos los códices, y se han encontrado Juegos de Pelota en todos los grandes centros ceremoniales, Monte Albán, Xochicalco, Tula, Chichén Itzá, Copán, etc., a excepción de Teotihuacán. Ya Seler afirmó que este juego tenía un significado mitológico: representa la desaparición y el resurgimiento de la Luna, "la Luna, que alternativamente sucumbe –es decir, desaparece, como Luna nueva– y triunfa –es decir, se vuelve Luna llena". Se trata de la lucha entre la luz y las tinieblas. El movimiento de la pelota –explica Seler– es el camino que recorre el Sol desde la mitad clara (del Cielo) hasta la mitad oscura (de la Tierra) y viceversa. El anillo a través del cual el jugador tiene que arrojar la pelota simboliza la abertura de la Tierra en que el Sol desaparece al ponerse. "La presencia de la Xiuhcóatl, serpiente conductora del Sol en su carrera, en los anillos del juego de pelota de Chichén Itzá, parece referirse a esta creencia" (Salvador Toscano: *Arte precolombino de México y de la América Central*). Como dios del juego de pelota se designa expresamente a Xólotl. Hay que



5. El Sol en el seno de la Tierra. Códice Borbónico.

ñor". El primer intérprete del Códice Telleriano-Remensis lo identifica con Tonatecuhtli, "Dios, señor, criador, gobernador de todo, Tloque, Nauaque. . ., aquel que es Dios, de quien se decía que había creado el mundo, y así se pintaba éste con una corona de rey como señor de todos." Sahagún escribe: "Decían que de aquel gran Señor dependía el ser de todas las cosas y que por su mandado de allá venía la influencia y calor, con que se engendraban los niños o niñas

interpretar el juego como un combate entre Xólotl, dios del crepúsculo, del Sol que se pone, y Quetzalcóatl, dios de la estrella matutina, del Sol que sale. Preuss ve en él un *Analogiezauber* (práctica mágica basada en analogías), un remedo del triunfante curso del Sol, que presta al vencedor fuerzas mágicas, lo capacita para grandes empresas y ahuyenta todos los males.



6. Nacimiento del dios del maíz. Tlazoltéotl dando a luz. Códice Borbónico.

en el vientre de sus madres." En la escena del Códice Borbónico (lámina 16), que representa a Tlazoltéotl como parturienta, se ven por encima de la cabeza de la diosa de la Tierra huellas de pies, las huellas del niño que baja del treceno Cielo para introducirse en el vientre de su madre. A 6
Ometecuhtli ("dos Señor"), hay que considerarlo como origen y fuente primordial de todo ser individual. Su mujer es Omecíhuatl ("dos Señora"). Estas dos deidades son, en el fondo, una sola, que abarca los principios opuestos de lo masculino y lo femenino y que encarna, en general, el dualismo rector de todo el universo del México antiguo. Ometecuhtli reside en Omeyocan, "el lugar dos". "Se ve que la



7. Quetzalcóatl y el gusano. Representación del Cielo y de la Tierra. Códice Aubin.

palabra encierra una significación mística y trascendental" (Walter Lehmann).

Según la representación del mundo mesoamericano, hay una sola cosa eterna: la revolución de los astros, que describen su órbita, silenciosos, ajenos a todo acaecer humano, a todos los deseos humanos. Expresado más concretamente: eterno es el retorno cíclico de los fenómenos, el inmutable ritmo del suceder natural; día y noche, el Sol que sale y se pone, la época seca y la época de las aguas. "Así pues, descubrir cuáles eran esos ritmos y seguir sus vibraciones complicadas, aunque uniformes, aseguraría, de acuerdo con la filosofía azteca, la venturosa supervivencia de la comunidad. . . Así, el ritmo y la forma llegan a ser partes esenciales del culto y encuentran su expresión en el ritmo y en la religión, en el arte, en la filosofía y en la ciencia (George C. Vaillant: *La civilización azteca*).*

El retorno cíclico de las estaciones —es decir, la renovación constante de la fuerza procreadora de la Tierra, su facultad de alimentar a los hombres y a través de ellos a los dioses— lo determinan los astros, como determinan la vida de cada individuo. El hombre no configura su propia vida: es vivido por aquellas fuerzas sagradas. El día del nacimiento es decisivo para el destino del que nace. Hay hombres infelices, hay hombres felices; éstos "nacieron con buena estrella". Fray Diego Durán (*Mitos indígenas*) estableció un verdadero catálogo de la significación que tuvo entre los aztecas cada uno de los signos de los días. Los que nacen en un día "cabeza de serpiente" están destinados a ser grandes trabajadores, buenos agricultores, guerreros esforzados, comerciantes favorecidos por la suerte, etc. Los nacidos en un día "serpiente" serán pobres, mendigos sin casa propia, vivirán desnudos como la serpiente. De los que nacen bajo el signo del dios del fuego, reputado por un signo particularmente propicio, dice Sahagún que se les consideraba como previsores y cuidadosos; acumulaban tesoros para sus descendientes; eran campesinos, laboriosos cultivadores de sus tierras y sabían sacar provecho de todo.

Para el hombre de la civilización occidental, que piensa científicamente, o, digamos, que cree en el pensamiento científico, el milagro es lo inesperado, lo no previsto y no previsible. Saber fijar la regularidad de un fenómeno natural, calcularlo, y calcularlo con anticipación, es conocimiento científico. El *ignoramus ignorabimus*, aquello que nuestra ciencia no sabe resolver, es lo inquietante, el misterio. Para el hombre precientífico (interpretando la palabra "científico" en el sentido de nuestra época) las cosas tienen un significado opuesto. El se enfrenta, indefenso, a una naturaleza que, con su afán de destrucción, con su imprevisibilidad y su falta de regla, le debe parecer caótica. En su actuar, del que depende su bienestar y muchas veces su

* 3a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1960, 316 pp.

vida, no ve ni sentido ni ley, sino azar y arbitrariedad. Y ahí se encuentra con la experiencia de un mundo de los astros por encima del caos, un mundo en que no impera el azar, sino misteriosa, inconcebiblemente, un orden eterno, establecido desde tiempos inmemoriales en forma tal que es posible prever y predecir lo que ocurrirá en el futuro. Para esos hombres, cuya vida transcurre en medio de la confusión, aquello que no lo es: el orden, el ritmo, el retorno cíclico-periódico de un mismo fenómeno, significa el "milagro". Milagro que excita y exalta su imaginación; revelación de lo divino, en que se manifiesta el verdadero, el supremo sentido de todo acaecer cósmico. El calendario, fijado por "los ancianos", es la interpretación de aquel orden, de aquel ritmo. "Matemática es religión", dice Novalis. La observación de los astros, su aparecer y desaparecer, su regularidad y sus aberraciones, he aquí la base de todo conocimiento de la vida, de todo pensar, en primer lugar del pensamiento religioso. Lo demás no cuenta.

El panteón del mundo mesoamericano está poblado de innumerables deidades. Se refiere, escribe F. López de Gómara (*Historia general de las Indias*, 1552), que éstas "alcanzaron el número de 2 000". Una impenetrable jungla de dioses, en la cual –según parece a primera vista– uno no logrará jamás orientarse. Pero en realidad es un sistema no sólo muy claro y homogéneo, sino, como después veremos, de rigurosa estructura geométrica.

Hay que distinguir entre los llamados dioses creadores, que hicieron el universo y lo mantienen, y un sinnúmero de dioses que personifican las fuerzas de la naturaleza, a quienes el pueblo acudía para pedir ayuda en las dificultades de la vida cotidiana y en determinados casos: en la siembra y en la cosecha, cuando faltaba la lluvia y cuando llovía excesivamente. El panteón creado por su fantasía abarcaba númenes muy diferentes, que se fundían y confundían, se superponían y compenetraban y que formaban, a base de relaciones y afinidades, ciertos grupos bien caracterizados de divinidades. Se veneraba a las deidades de la Tierra y de la muerte, a los dioses de la lluvia, de la vegetación, de la fecundidad, a la diosa del agua y de la sal, a los cuatrocientos

númenes del pulque –uno para cada clase de borrachera– y a muchísimos más. Una deidad particular para cualquier 10/11/1 fenómeno físico y metafísico, para todos los hechos de la vida, para todas las actividades humanas.

No es posible comparar a esos dioses mexicanos, por ejemplo, con las divinidades agrarias de los romanos, a cada una de las cuales les incumbía el ejercicio de determinada función agrícola. De ellas dice Ernst Cassirer (*Antropología filosófica*):* "No son el producto de la imaginación o la inspiración religiosa; están concebidos como regidores de actividades particulares. Son, por decirlo así, dioses administrativos de la vida humana. No poseen personalidad definida, pero se hallan claramente diferenciados por su oficio, y su dignidad religiosa depende de este oficio." En este sistema –opina Cassirer– hay que ver los rasgos típicos del espíritu romano, la mentalidad robusta y enérgica de gente entendida en la organización y coordinación de todos los esfuerzos. Los dioses del México antiguo, en cambio, son creaciones de un pensamiento mágico, que se representa todo acaecer como obra de espíritus, seres divinos, sin cuya benevolencia o contra cuya oposición no puede suceder nada.

El dios primordial, Ometéotl, Ometecuhtli, Tloque Nahuaque es el principio supremo que lo engendró todo: al mundo, a los dioses y a los hombres. (Uno de sus aspectos es el dios del fuego,** "el por quien todos viven", el anciano 8 numen, que existía ya en el alba anterior al nacimiento del Sol.) Tloque Nahuaque Ometecuhtli mora en el más alto de los trece Cielos, y también en el centro de los tres

* 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1951, 324 pp.

** Xiuhtecuhtli, el dios del fuego, "el señor viejo", se representa como anciano en todas las culturas mesoamericanas. Según Plancarte (*Prehistoria de México*) los otomíes y los chichimecas, aquellas dos tribus cuya existencia en el Valle de México puede demostrarse en la época más remota, tenían sólo a este dios, "el padre", como lo llamaban. Sahagún dice que el fuego y el Cielo se consideraban como el padre, y la Tierra, que es fecundada por los rayos –"las flechas"– del Sol, como la madre. Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Xipe Tótec y Huitzilopochtli regían los cuatro puntos cardinales; la quinta región del mundo, el Centro, el arriba y el abajo, pertenecía al dios del fuego, al "dios del cerca y del junto", que vivía en el ombligo de la Tierra, tal como el fogón se halla en el centro de la casa.

mundos: el Cielo, la Tierra, el mundo inferior. Representa el principio vital, más o menos aquello que es designado como "soplo divino" en los sistemas religiosos que nos son familiares. Durante los diferentes actos de la creación permanece en un segundo plano. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que la creación es obra de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca.

Ometecuhtli y su mujer Omecíhuatl —conceptos filosófico-teológicos— son los mantenedores del Universo. Como no intervinieron en la creación, tampoco intervienen directamente en las circunstancias humanas, en contraposición con los demás númenes, por ejemplo, el dios del Sol, el del viento o el de la lluvia. Pedro de Ríos, el intérprete del Códice Vaticano A, observa en sus anotaciones que Ometecuhtli no tenía templo alguno y que tampoco se le hacían sacrificios, porque existía la creencia de que no los quería.

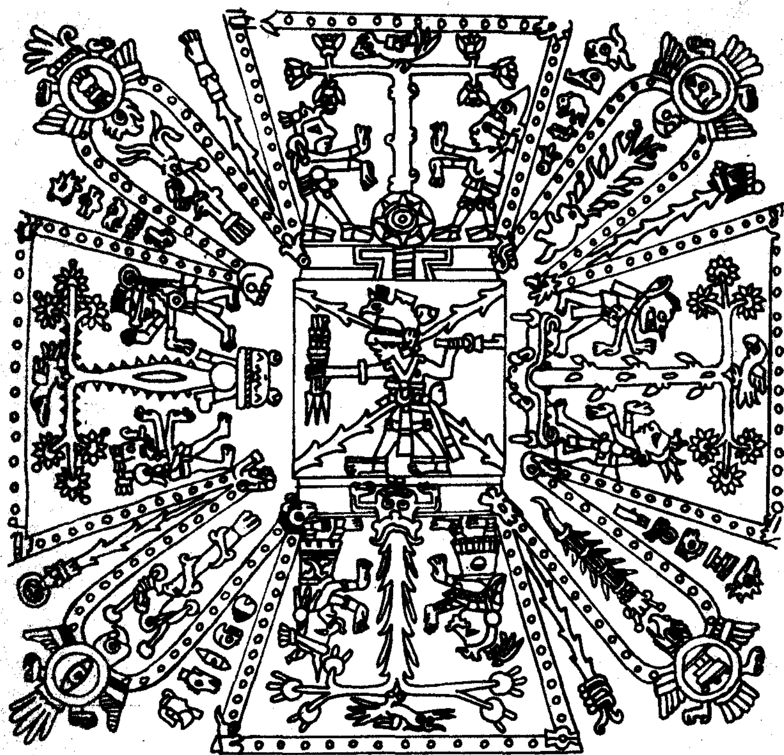
En Mictlan, el mundo inferior, viven los dioses de la muerte, agrupados asimismo en torno a cuatro deidades principales.

Ometecuhtli y Omecíhuatl tuvieron cuatro hijos, los dioses creadores: el poderoso Tezcatlipoca negro; Quetzalcóatl, el dios-sacerdote y dios del viento; Xipe Tótec, llamado también el Tezcatlipoca rojo, dios de la siembra, a quien los hombres deben el sustento, y Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra. En primer lugar eran ellos quienes determinaban el acaecer humano. A ellos había que hacer sacrificios; de ellos dependía el bienestar de la comunidad.

Los dioses creadores no sólo caracterizan los cuatro puntos cardinales, simbolizan también los colores. Tezcatlipoca, "el más malo", tiene su lugar en el Norte; su color es negro. Huitzilopochtli, de color azul, es el dios del Sur; Xipe Tótec, el dios rojo, representa el Este, y Quetzalcóatl, de color blanco, tiene su morada en el Poniente. Los colores de las serpientes en los cuatro lados de la pirámide de Tenayuca correspondían a los de los puntos cardinales. "Una de las ideas fundamentales de la religión azteca con-
9 siste en agrupar a todos los seres según los puntos cardinales y la dirección central, o de abajo arriba. . . Pero no sólo los colores y los dioses quedan agrupados de este modo; los



8. El dios viejo o del fuego (Huehuetéotl). Cerámica. Procede de Tres Zapotes, Estado de Veracruz. Cultura preclásica.



9. Las cinco regiones del universo. Códice Fejérváry-Mayer.

animales, los árboles, los días y los hombres, por el día en que nacen, pertenecen también a una de las cuatro regiones del mundo" (Caso).

De acuerdo con estas concepciones, el Universo se estructura geográficamente según los cuatro puntos cardinales, y geométricamente en sentido horizontal y en sentido vertical. En el centro la Tierra, considerada como superficie plana; por debajo de ella, el mundo inferior, y encima el Cielo: trece Cielos, escalonados como los cuerpos de la pirámide, las "trece capas de nubes", como decían los mayas. Un sistema que podría representarse gráficamente en forma de tres círculos, uno por encima del otro. Cada uno de los puntos cardinales es la morada de una deidad, y el Centro,

el eje de los tres círculos, por decirlo así, la de Tloque Nahuaque. En total trece dioses, cinco de los cuales corresponden al círculo de la Tierra.

El número 4 es el número mágico, sagrado, fundamental y cósmico. "Para el mexicano el 4 era el número en que las cosas se realizaban plenamente y de muchas maneras" (Seler). Hay cuatro destrucciones del mundo, cuatro regiones del Cielo, de la Tierra, del mundo inferior. Cuatro esquinas del Cielo y de la Tierra, cuatro caminos hacia el Centro de la Tierra, cada uno de color diferente (*El Libro de los Libros de Chilam Balam*),* cuatro divisiones de la cancha del juego de pelota, cuatro dioses que vuelven a levantar el Cielo cuando ha caído sobre la Tierra, cuatro dioses que sustentan el Cielo. Cuatro días permanece Quetzalcóatl en el mundo inferior, al cabo de cuatro años las almas de los guerreros muertos se transforman en colibríes, cuatro años dura la migración de los difuntos a Mictlan. Hay cuatro clases de maíz: el negro, el amarillo, el rojo y el blanco. Hay cuatro clases de agua que los Tlaloques, ayudantes del dios de la lluvia, mandan a la Tierra: la primera es buena para las simientes y los panes, la segunda añubla las plantas, la tercera las hiela y la cuarta, improductiva, las seca (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*). Según el *Libro de Chilam Balam de Chumayel,* los mayas tenían trece dioses de los katunes (el katún era uno de sus periodos: 20 veces 360 días = 7 200 días, o sea aproximadamente veinte años). El dios supremo era Itzamná. Los cuatro Paualtin sustentaban —como atlantes— la Tierra; los cuatro Bacab, el Cielo. En las cuatro esquinas del Cielo moraban los Chac, dioses de la lluvia y del viento. El eje del mundo lo formaba el tronco de un árbol gigantesco, Yaxché, cuyas ramas se extendían en las cuatro direcciones y cuya copa formaba la bóveda celeste. Según otra versión maya, el Cielo tenía forma de un caparazón de tortuga.

Para comprender este sistema cosmogónico, de muy meditada estructura teológica, nos ayuda en cierta medida recordar el gran número de santos de la Iglesia católica, a

* Fondo de Cultura Económica, 1948, 270 pp.

quienes el creyente se dirige en determinadas situaciones, mientras que el concepto de Dios se limita exclusivamente a la Trinidad. (Sin duda alguna esa multiplicidad de los santos facilitó al indígena la conversión al catolicismo e hizo que lo abrazara con fervorosa devoción.)

Alfonso Caso dice que "entre las clases incultas había una tendencia a exagerar el politeísmo". Parece, en cambio, que los pensadores y la gente de espiritualidad elevada iban distanciándose cada vez más de ese culto a gran número de dioses, que brindaba al pueblo la oportunidad de manifestar su religiosidad en las fiestas, en las ceremonias celebradas con motivo de los sacrificios, en sus danzas, en las mortificaciones a que se sometía, etc. El ejemplo más impresionante y a la vez más conocido de aquella nueva forma de religiosidad es Nezahualcóyotl, "el coyote hambriento" (1431-1472), el príncipe chichimeca de Texcoco, hombre de cultura refinada.

Es cierto que Nezahualcóyotl fue una figura excepcional, una especie de Salomón mexicano, un poeta que escribía himnos, un sabio legislador e intérprete de la ley, a cuyo consejo en cuestiones difíciles recurrían los otros soberanos, incluso el poderoso rey de los aztecas (Alfonso Toro: *Historia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*); un erudito de profundos conocimientos astronómicos, fundador de una academia de música, que fue propiamente una academia de artes y ciencias. Los grandes edificios públicos que levantó en Texcoco y Texcotzingo, fueron destruidos en 1539 por orden de Zumárraga, primer arzobispo de México. Filósofo de la religión, preocupado por transformar la especulación teológica, estuvo tan adelantado en sus conceptos filosóficos que erigió un templo al "dios invisible". El templo, una pirámide de diez zonas, llevaba un tejado negro, decorado por fuera con estrellas y por dentro con piedras incrustadas. Allí ninguna imagen debía colocarse, ningún sacrificio cruento se permitía. Como ofrendas sólo se admitían el perfume de las flores y el fragante humo del copal. Por otra parte, Nezahualcóyotl no impidió que el pueblo siguiera practicando, según el rito tradicional, los sacrificios humanos. No cabe duda de que este soberano y la "minoría selecta" de que se rodeaba, habían llegado al monoteísmo. Igual de interesante es que no lo atacaran tildándolo de hereje y seductor del pueblo, como le sucedió en Egipto al rey Amenofis IV.

En la descripción que hace Sahagún de los presentes enviados por Moctezuma a Cortés, menciona "el traje que le correspondía", aunque en realidad se trataba de los trajes de cuatro distintos dioses. Seler (*Das Tonalamatl der Aubin'schen Sammlung*) infiere de esto que los múltiples dioses de los mesoamericanos tenían —por lo menos entre la gente culta y los gobernantes— la significación de manifestaciones particulares o diferentes aspectos de un solo dios. Pedro de Ríos, al tratar de explicar por qué no se hacían sacrificios a Ometecuhtli, llega a una conclusión parecida: Ometecuhtli era el único *dios*, los demás númenes no pasaban de ser hombres o demonios.

Ernst Cassirer (*Antropología filosófica*) afirma que en la evolución de la cultura humana es imposible fijar el punto donde termina la magia y empieza la religión. La religión está teñida, en cada una de sus fases, de representaciones míticas, y el mito, aun en su forma más primitiva, anticipa ideales religiosos. Cassirer rechaza la suposición, efectivamente muy arbitraria, de J. G. Frazer (*La rama dorada. Magia y religión*),* según la cual el fracaso y la bancarrota de la magia allanó el camino hacia la religión. Si hiciera falta una refutación de la hipótesis de Frazer, la proporcionarían las concepciones religiosas del México antiguo. Sin duda alguna aquellos pueblos habían logrado crear un sistema auténticamente religioso y llevarlo hasta un grado de alta perfección. Pero este sistema descansaba en concepciones mágicas, y concepciones mágicas formaban su médula y su esencia. Una magia ya no basada ante todo en la virtud mágica del individuo, sino impersonal, convertida en ritual religioso. Esa religión impregnada de magia abarcaba todos los fenómenos de la vida material y espiritual en una unidad tan cerrada, en un orden tan sistemático y estructurado con tanta perfección que no cabía ahí ninguna, o, digamos, casi

* 4a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1961, 864 pp.



10. Xochipilli. Piedra. Cultura azteca.



11. Xochipilli. (La figura anterior vista de espaldas.)

ninguna irregularidad. Fue obra de sacerdotes, de pensadores filosófico-religiosos que dominaron y supieron ordenar con admirable rigor el pensamiento religioso de su comunidad.

Lo que distingue la religión de los antiguos mexicanos de las religiones monoteístas es no sólo el politeísmo, sino también la fe en fuerzas mágicas y la creencia en que es posible influir en éstas mediante el conjuro mágico. De ahí resulta una relación acusadamente distinta con Dios, con el universo, con la naturaleza y una muy diferente actitud del hombre ante lo suprasensible y suprarreal.

En las religiones monoteístas Dios es la encarnación de un ideal ético. Dios es justo. Entran en juego los conceptos del bien y del mal. No sólo son decisivas las buenas acciones, mandadas por Dios y gratas a Dios: más decisiva aún es quizá la intención que las rige. El pecado es la infracción a los mandamientos divinos, y el peor pecado, el más reprobable, es apostatar de Dios. La apostasía no existe en la religión mágica del México antiguo. No es concebible. La deidad actúa, crea o no en ella el individuo. Es una fuerza natural que obra. Puede ser conjurada, puede ser desviada o propiciada por el conjuro mágico. El obrar de la divinidad no tiene carácter ético, ni lo determinan conceptos éticos, así como el conjuro mágico tampoco se basa en una conducta ética, sino que es el ejercicio de cierto ritual, al cual se atribuye la fuerza de influir, en el sentido deseado, sobre los actos de la deidad. Si la virtud del hombre religioso consiste en la conformidad con la voluntad de Dios (y, además, en la confianza en la justicia divina), al hombre de pensamiento mágico no le falta tampoco esa conformidad –todo lo que le sucede es destino, fatalidad ineludible, que acepta resignadamente–, pero al mismo tiempo vive en él la voluntad de enfrentarse con el destino, de arrostrar la desdicha con el arma que cree poseer: el conjuro mágico. El conjuro mágico es defensa y es aún más: acción, ofensiva contra las fuerzas ocultas que lo acosan o podrían acosarlo. El hombre se atreve a luchar contra la deidad, contra su malevolencia, lo que quiere decir, contra su voluntad. Desde el punto de vista de las religiones monoteístas, esto no sólo es superstición, es irreverencia, impiedad, ultraje inferido a Dios. Como, de acuerdo con el pensamiento mágico, el actuar de la deidad no está determinado por normas éticas, sino mecánicamente –efecto de una fuerza demoniaca inherente a ella, sujeta sólo a la ley de su propia naturaleza–, no se puede considerar como pecado neutralizar la demoniaca fuerza de los dioses mediante esa fuerza contraria que es el conjuro. En la concepción religiosa de los pueblos del México antiguo se percibe una amplia compenetración de estas dos tendencias: conformidad con la voluntad de los dioses, sumisión a su poder supraterrenal y al mismo tiempo la creencia de que por medio de la magia se debe –y se puede– dirigir este poder en el sentido de las necesidades y deseos humanos. "Los actos rituales son, pues, en primer lugar recursos mágicos, eficientes en sí y encaminados, por una parte, a la intensificación de la propia fuerza mágica en la ejecución de las ceremonias (ayunos, castidad, absorción de alimentos de virtud mágica), y que por otra parte persiguen el fin de ejercer influencia sobre las fuerzas cósmicas y sobre las encarnaciones de estas fuerzas: los demonios y dioses, cuyo poder –para poner un ejemplo– se mantiene y cobra mayor fuerza a consecuencia de los sacrificios. En segundo lugar se consideran como manifestaciones de devoción ante los dioses, que a cambio de ellas están dispuestos a ayudar al hombre. Pero aun en este caso la ayuda es independiente de la voluntad divina, porque los dioses mismos no son sino fuerzas de la naturaleza. . . y están limitados en su actuación. Unicamente los dioses creadores y junto con ellos algunas divinidades tribales se elevan por encima de esta condición" (K. Th. Preuss: *Mexikanische Religion*).

En las religiones monoteístas, Dios es una promesa, una meta, una finalidad; al hombre le toca ir acercándose a El. El hombre, sujeto al error, pecador por su naturaleza, está constantemente en busca de Dios. La inquietud del alma que anhela ascender hacia lo divino: Santo Tomás, Santa Teresa. Pero la conformidad con la voluntad de Dios le confiere aquella seguridad interna, aquella entrega esperanzada a su Creador. Así como Daniel salió ileso de la cueva de los leones,

a él no le puede suceder nada. Sin la voluntad de Dios ningún cabello puede caer de la cabeza. El hombre de pensamiento mágico carece de esa íntima seguridad. Situado en un mundo ambiente que le es hostil, contra el cual tiene que sostenerse con fuerzas insuficientes, por doquiera se ve rodeado de peligros: la serpiente que lo ataca pérfidamente, el peñasco que lo destroza, el rayo que lo fulmina, la sequía que destruye la cosecha y –su consecuencia– el hambre, el peligro de morir de hambre. Es para él de importancia vital conocer las fuerzas ocultas inherentes a las cosas. La apariencia exterior de éstas no le importa. No le interesa, como no interesa al geólogo en busca de yacimientos de petróleo o magnesio, el aspecto de un paisaje, su belleza y encanto. Para defenderse contra las potencias sobrenaturales dispone de una sola arma, un arma espiritual: la magia.

No puede tener confianza en los dioses, pero le da confianza en sí mismo esa posibilidad del conjuro mágico, esa aventura de medir sus propias fuerzas con las de los espíritus de los seres divinos. "Ya no se siente a merced de fuerzas naturales o sobrenaturales. Empieza a desempeñar su papel y se convierte en actor en el espectáculo de la naturaleza. Toda práctica mágica se basa en la convicción de que los efectos naturales dependen en un alto grado de los hechos humanos" (Cassirer, *op. cit.*). No puede imaginarse que sin su intervención, sin la influencia mágica que emana de él, el grano de maíz pueda germinar, crecer y dar fruto. No basta sembrar el maíz (casi no se desarrollan métodos técnicos para acrecentar el rendimiento mediante abono sistemático): hay que fecundarlo. Este es el sentido y el objeto de la fiesta de Ochpaniztli, "Barrido del camino", celebrada en el undécimo mes del año: lograr la nueva cosecha mediante la fecundación simbólica del grano del maíz. Es, pues, una fiesta consagrada a la cosecha. Por lo tanto, la patrona de esta fiesta es Tlazoltéotl, diosa de la Tierra, la diosa también del amor sexual. A medianoche un sacerdote lleva al templo a la virgen que ha de ser sacrificada en honor de Tlazoltéotl. La lleva a cuestas, "tal como se llevaba a la novia a la casa del novio". La diosa –como lo muestran las representaciones de los Códices Borbónico (lámina 30)

y Aubin (lámina 33)–, acompañada por sus huastecas (es sabido que a los huastecas se les consideraba extraordinariamente inmorales y de gran potencia sexual) y perseguida por los guerreros, que la retan al combate, corre al templo de Huitzilopochtli. Allí se acuesta boca arriba a los pies del dios y, volviendo el rostro hacia él, abre los brazos y piernas (Sahagún). El niño que da a luz es el joven dios del 6
maíz. El remate de la fiesta es la muerte a flechazos de un cautivo, a quien se ata a un madero, con las piernas y brazos extendidos. Esta ceremonia tiene el mismo significado simbólico: cópula, fecundación.

Al final del ciclo de 52 años se extinguen todos los fuegos, y a medianoche, en una ceremonia de gran solemnidad celebrada en el templo, los sacerdotes sacan con palillos y sobre el pecho de un cautivo el fuego nuevo. Ahí no se trata únicamente de que se encienda de nuevo el fuego, elemento vivificante de la comunidad; no menos trascendental es que sea el hombre quien logra encenderlo, que sea la fuerza mágica del hombre la que asegura la existencia del hombre para otro periodo. En este sentido –y sólo en éste– la magia es también ciencia. La meta de las ciencias naturales es asimismo poner las fuerzas de la naturaleza al servicio de los propósitos humanos. Sólo el método es distinto: la ciencia se sirve de la investigación racional, la magia de concepciones mítico-poéticas.

El hombre de pensamiento mágico vive el Universo como una unidad cerrada. Todo lo que es, cualquier objeto, hombre, animal, planta, piedra, astro, es poseído y regido por fuerzas ocultas, por genios, demonios, dioses. Lo que caracteriza a los fenómenos, lo que hace que tengan existencia, no es la materia, sino los espíritus inherentes a la materia. No son de ningún modo una propiedad de la materia, como, digamos, la radiactividad de ciertas sustancias. No son perceptibles por los sentidos; lo son tan poco como lo es el átomo. Pueden abandonar el objeto que escogieron como campo de acción y trasladarse a otro. También pueden ser raptados o exorcizados. Son una representación. Pero puesto que ese hombre consideraba sus representaciones como reales, como más reales que lo que le transmitían los

sentidos, aquellas fuerzas ocultas eran para él la realidad.

No existe, pues, la división en un mundo sensible y un mundo suprasensible, en la naturaleza orgánica y la anorgánica. Las potencias ocultas no sólo son incorpóreas, son también inespaciales e intemporales. Pasado, presente y futuro se funden en una unidad. No es concebible la distinción teológica entre seres dotados de alma y seres sin alma, pues los espíritus viven y actúan en todo lo existente. Tampoco el hombre ocupa un lugar privilegiado en esa comunión cósmica. Es una parte de la naturaleza, que no vale ni más ni menos que cualquier otra criatura. No se considera como cúspide de la creación, ni cree que esté destinado a figurar en primer plano y a dominar sobre los demás seres. Dice la Biblia: "Fructificad y multiplicad, y henchid la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces de la mar, y en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra" (*Génesis,* I, 28). El hombre de pensamiento mágico sabe que es dominado, como todo lo demás, por los espíritus, que no pueden clasificarse como espíritus superiores o inferiores según el lugar donde se encuentren. En el *Popol Vuh,* libro de leyendas de los maya-quichés, en cuyo texto, redactado después de la Conquista, se colaron –con toda probabilidad inconscientemente– varias concepciones extrañas, tanto toltecas como cristianas, el fenómeno de que los animales no hablen el idioma de los hombres se explica de la siguiente manera: "Fue dicho (de los dioses) a los venados, los pájaros, jaguares, serpientes: *En adelante decid nuestros nombres, alabadnos, a nosotras vuestras madres, a nosotros vuestros padres. . . Habladnos, invocadnos, adoradnos,* se les dijo. Pero no pudieron hablar como hombres; solamente cacarearon, solamente mugieron, solamente graznaron. . . Así el fardo de ser comidos, de ser matados, fue impuesto aquí sobre todos los animales de la superficie de la tierra." Esto podría ser una justificación teológica del hecho de que los animales sirven al hombre de alimento. El mito no conoce tal condenación de los animales. Los dioses se transforman en animales, aparecen en el disfraz de animales: Tezcatlipoca como jaguar; Huitzilopochtli como colibrí; Xólotl, "el conductor de los muertos al Infierno", "el



12. La Serpiente Emplumada. Piedra. Procede de México, D.F. Cultura azteca.

animal del relámpago", como perro; los dioses del pulque como conejos. Y hay animales (la serpiente) que son adorados como dioses aunque, por cierto, se distingue entre el animal mismo y el espíritu o dios que mora en él.

También los dioses –abstracción hecha de Tloque Nahuaque u Ometecuhtli, entronizado lejos del mundo en el Cielo decimotercero– son afines al hombre: deben ser alimentados como él, están expuestos al peligro de envejecer y de perder su fuerza, deben combatir, son aniquilados, mueren y resucitan.

En comparación –y en contraposición– con las religiones monoteístas es igualmente característico el concepto de la muerte y del más allá, basado en esa concepción del Universo.

El judaísmo bíblico no conoce la idea de una supervivencia del hombre después de la muerte. El hombre sigue viviendo en sus hijos y nietos. De ahí las más graves de todas las amenazas divinas: "Extinguiré tu nombre" y "Soy Jehová tu Dios. . ., que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos a los que me aborrecen": la amenaza de que no sólo quedará aniquilado el pecador, sino con él toda su descendencia. De ahí el mandamiento de que, al morir un hombre sin hijos, su hermano se casara con la viuda para que no se extinguiera el *Schem*, el nombre del difunto. La supervivencia de los vivos, en la descendencia, es la idea del judaísmo. "No alabarán los muertos a Jehová, ni cuantos descienden al silencio", se dice en los *Salmos* (CXV, 17).

El Paraíso y el Infierno son los conceptos con que el cristianismo se apoderó de las almas. Esta concepción de un más allá paradisiaco en que los piadosos y los justos gozarán de una segunda existencia de inconcebible beatitud era una promesa de arrebatadora seducción. Sobre todo para los que en la vida estaban excluidos de todos los goces y bienes terrenales, para las masas de los desheredados, para los proletarios, esclavos, pobres, débiles y enfermos, a quienes como compensación –casi estamos tentados a decir: como compensación social– se prometía la vida futura, mientras que el impío, el poderoso, el favorecido en la vida terrestre, que "gozaba de la vida", sin pensar en su salvación, estaba condenado a las penas eternas del Infierno. "Porque más fácil cosa es que entre un camello por el ojo de una aguja, que un rico en el reino de Dios" (*Lucas*, XVIII, 25). He aquí –visto en la perspectiva de aquellos tiempos– el elemento revolucionario inherente al cristianismo. El orden social de este mundo no puede alterarse; pero este mundo no cuenta. En el concepto de los ricos y poderosos era un atentado contra el orden existente, dentro del cual ellos ocupaban un lugar tan privilegiado. La clase dirigente y acomodada se encontró de repente ante un caso de conciencia: si era justo lo que predicaban esos "sectarios", ¿no era entonces vano todo lo que poseían y disfrutaban? ¿No se pagaban demasiado caros los bienes y el poderío terrestres, si con ello se perdía la bienaventuranza? Así se explican las enconadas y sangrientas persecuciones de la primera época del cristianismo. Los privilegiados no deseaban que les inquietase y estorbase en el goce de sus privilegios una fe que los condenaba a los tormentos del Purgatorio y del Infierno.

Rige estas concepciones un alto ideal ético: ganarse la supervivencia en los descendientes o la resurrección en un más allá paradisiaco a cambio de una vida justa, devota y santa.

En la representación de los pueblos del México antiguo, la muerte es sólo otro estado del ser, sólo una transformación, sólo una continuación de la existencia bajo otras condiciones, con otros supuestos. "Duplicado de la vida", como llamaba Swedenborg a la vida futura. Así como el nacimiento es decisivo para el curso de la vida, así también "lo que determina el lugar al cual va el alma después de la muerte no es la conducta en esta vida, sino principalmente el género de muerte y la ocupación que en vida tuvo el difunto" (Caso). Existía, por así decir, una "muerte de clase".

La clase superior y privilegiada de las almas se compone de los guerreros que murieron en el combate o en la piedra de los sacrificios. Se incorporan al séquito de Huitzilopochtli. En la vida combatieron por Huitzilopochtli; después de la muerte siguen combatiendo por Huitzilopochtli. Sólo que

la lucha se traspone a otra esfera. Su morada es el "Paraíso Oriental", situado en el Norte.

A esta categoría de los muertos privilegiados pertenecen también las mujeres muertas de parto, que van al "Paraíso Occidental" y que cada mañana intervienen como parteras en el nacimiento del Sol. Un homenaje a la mujer, manifestación del más alto respeto a la maternidad.

Los que murieron de muerte natural tienen que caminar a Mictlan, reino del dios de la muerte. Mictlan no es un lugar de castigo, no es propiamente un infierno, pero tampoco un lugar de delicias. El viaje, que dura cuatro años y en el que hay que sufrir una "serie de pruebas mágicas" (Caso), es fatigoso. El muerto debe pasar por nueve ríos caudalosos y nueve yermos; de guía le sirve un perro de color leonado. Debe atravesar un lugar donde sopla un viento "que corta como si llevara navajas de obsidiana" y tiene que soportar otras tribulaciones más.

El tercer lugar es Tlalocan, el "Paraíso Terrenal" de Tláloc. Allí los muertos se encuentran en un paraje donde reina la felicidad, como se puede ver en el mural descubierto en Teotihuacán. Allí se entretienen en el juego de pelota, allí cazan mariposas, se deleitan en las frutas que abundan, nadan y se bañan en el río. Abajo, a la derecha, un hombre está derramando lágrimas. Según la explicación de Caso es un recién llegado, que todavía llora por las miserias y penas terrestres, a las que apenas ha escapado. El "Paraíso Terrenal" estaba reservado únicamente a los protegidos de Tláloc: a los muertos por enfermedad incurable, como lepra, que en este mundo tuvieron que sufrir más que los otros, cuya existencia no había sido sino aflicciones, dolores y desgracias. También entraban allí los que habían muerto por un rayo. De esos seres maltratados por la vida se apiadaba Tláloc, les ahorraba el camino a Mictlan y –otra vez me siento tentado a hablar de una compensación social– los acogía en su paraíso. No se trata, pues, como en el paraíso cristiano, de una recompensa de la virtud, la devoción, la vida grata a Dios, sino de la compensación de un sufrimiento excesivo.

9 El Códice Borgia, al describir las cinco regiones del mundo, muestra, después de las fuerzas destructivas, las creadoras. Las simboliza la pareja de dioses –representada en el acto de la cópula– que domina cada región. En la región del Sur, recinto de los muertos, se ve en esa misma postura al dios y a la diosa de la muerte (lámina 52). ¡La muerte que engendra! Una visión inconcebible para nuestra mentalidad de hoy, muy lejos también de la concepción romántica que tuvo de la muerte el barroco y a la cual dio expresión en su arte y literatura, pero perfectamente natural para un mundo que no ve en la muerte sino otra forma de vida.

Esa unidad cósmica determina también la concepción artística. La finalidad del arte precortesiano no es, no puede ser la representación y fijación del fenómeno óptico. Para aquel mundo artístico, la auténtica y genuina realidad que hay que representar es lo que actúa dentro de las cosas como elemento vital: las ocultas fuerzas mítico-mágicas. Darles expresión plástica, convertir en Forma a los espíritus que alientan en las cosas, esencia y sentido de las cosas, plasmar no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan: he ahí el propósito de ese crear artístico. De ahí debe partir su apreciación estética. Es un pensar en imágenes simbólicas, en contraposición con el pensamiento realista-objetivo. (Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* Cap. "Realismo Mítico", p. 11.)*

Si en el arte se reflejan y condensan las representaciones mágico-míticas, el sacrificio, sobre todo el sacrificio humano (como también la danza ritual), es traducción de estas representaciones a la acción, movilización colectiva de la conciencia mágica y de la energía mágica, con el fin de influir en los dioses. El sacrificio no era desde un principio un deber ético-religioso; sólo llegó a serlo en el transcurso de la evolución. Al ofrendar a los dioses el corazón y la sangre del hombre, las sustancias mágicas por excelencia, el motivo decisivo era conservar su fuerza y eficacia. Claro que al mismo tiempo existía la intención de propiciarlos –ya la idea religiosa estaba suficientemente desarrollada para ello–, pero todavía no en la forma general de la benevo-

* Fondo de Cultura Económica, 1957, 278 pp.

lencia divina, sino primero y ante todo para obtener de ellos ciertos beneficios de importancia vital: lluvias oportunas y abundantes, la germinación de los granos, buenas cosechas, protección contra peligros y el triunfo en la guerra. "Así, los sacrificios mexicanos al Sol fueron más mágicos que religiosos, estando ideados no tanto para agradar y complacer (a los dioses) como para renovar físicamente sus energías de calor, luz y movimiento" (Frazer: *La rama dorada*). Hacia el fin del imperio azteca, cuando se hacía cada vez más difícil dominar a las tribus sojuzgadas, el temor de que la deidad tribal pudiese perder sus fuerzas adquiere proporciones de psicosis. Multitudes humanas son sacrificadas a los dioses en todas las ocasiones imaginables. Los templos de Huitzilopochtli se convierten en mataderos. Se quiere lograr el fin perseguido a fuerza de cantidad.

De las leyendas sobre la introducción del sacrificio se infiere que la unica manera de inducir a los dioses a llevar a cabo determinadas acciones indispensables para el bien de la colectividad era ofrecerles sacrificios. Casi quisiéramos emplear los términos "prestación" y "contraprestación".

En la leyenda teotihuacana que describe el nacimiento del Sol (del quinto Sol, que es el actual) y de la Luna, a consecuencia del autosacrificio de Nanahuatzin, el dios sifilítico (asimismo alguien a quien le fue mal en este mundo), y de Tecciztécatl, el dios rico, que se vuelve dios de la Luna, se cuenta que los astros recién creados se negaron a ejercer su función. Ni el Sol ni la Luna salieron para brillar en el firmamento. Exigieron que se les alimentase. Por así decir, una huelga de los dioses. Cuatro días duró la huelga. Al fin los dioses, reunidos en Teotihuacán, decidieron sacrificarse al Sol y a la Luna. Y entonces los astros volvieron a desempeñar su función cósmica. Para que brille el Sol, para que pueda calentar y fecundar a la Tierra, hay que alimentarlo con la sangre y el corazón de los hombres.

En el *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché,** el sacrificio humano es la prestación o la contraprestación a cambio del regalo del fuego. Los quichés obtuvieron el primer fuego de Tohil, su deidad tribal, el dios del trueno, que era capaz de sacar fuego de sus sandalias. Las otras tribus carecían de este elemento. Cuando suplicaron que se les cediese el fuego, Tohil declaró: "Pues, ¿querrán ellas estar unidas (a mí) bajo su horcajadura, bajo su axila? ¿Quieren sus corazones que yo las abrace? . . ." Y cuando trajeron como tributo algunos hombres, los quichés los sacrificaron a sus dioses.

Esto podría explicar por qué no se hacían sacrificios a ese importantísimo dios que era Ometecuhtli. Como de ningún modo intervenía en las cosas terrestres, no hacía falta emplear ante él el poder del conjuro mágico. Tampoco se hacían sacrificios a Mictlantecuhtli, señor del mundo inferior. Evidentemente existía la creencia de que a él sólo le tocaba recibir a los muertos, mientras que la decisión sobre vida y muerte incumbía a Coatlicue, la temible diosa de la Tierra.

También la guerra, que desempeña un papel tan predominante en la imaginación y la vida de los pueblos del México antiguo, es de origen mágico. El corazón y la sangre del guerrero valeroso eran el alimento preferido de los dioses, el de mayor eficacia mágica. El sacrificio del prisionero de guerra no era castigo ni difamación, ni condena como "criminal de guerra", sino una distinción y un alto honor, pues gracias al sacrificio él también se incorporaba al séquito de Huitzilopochtli y se volvía estrella, se volvía dios. (A este respecto parece que no existía ningún nacionalismo que hubiese reservado tal honor al miembro del propio pueblo, como en el caso de Walhalla, donde sólo era acogido el guerrero germánico. Bastante asombroso en un mundo en que el concepto de la deidad tribal era trascendental.) Tlalhuicate, un guerrero tlaxcalteca de muy noble alcurnia, tuvo en el combate la desgracia de caer en manos de los aztecas. Moctezuma quiso regalarle la vida y la libertad. Pero él, considerando esto una deshonra, pidió que se le sacrificase. Era su derecho, era su gloria. En los códices siempre se designa al sacrificado con el glifo chalchíhuitl, "piedra preciosa", la más preciosa de todas.

Es probable que el hecho de considerar al prisionero

* 5a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1961, 188 pp.



13. Xipe Tótec, vestido con la piel de un sacrificado. Piedra. Cultura azteca.



14. Xipe Tótec. (La figura anterior vista de espaldas.) Piedra. Cultura azteca.

como el botín más excelso, reservado a los dioses, tenga su origen en ciertas concepciones relacionadas con un culto agrario primitivo, de tiempos remotos, según las cuales el abono de los campos con sangre humana favorece el desarrollo de los granos. Seler (*Das Tonalamatl der Aubin'schen Sammlung*) opina que "probablemente la creencia de que el campo debe fecundarse con sangre humana constituía aquí, como en otras partes, el motivo principal del sacrificio hu-
13/14/15 mano". Xipe Tótec, dios de la siembra del maíz, es uno de los dioses de la guerra; en las representaciones de los códices lleva a menudo los emblemas del guerrero. Hablando de la diosa de la Tierra, dice Sahagún que los dioses decidieron que de ella (de la Tierra) surgiesen los alimentos. "Que a veces gritaba en la noche pidiendo corazones humanos y entonces no se calmó hasta que se los dieron y no quiso fructificar hasta que la empaparon de sangre humana." Lo que relatan los *Anales de Cuauhtitlán* sobre la introducción del sacrificio a flechazos de un cautivo de guerra (rito ya mencionado en la descripción de la fiesta de Ochpaniztli) evidencia este hecho con claridad. "En este año (ocho conejo) llegaron los demonios, las Ixcuiname, las mujeres diablas. . Y en el lugar que se llama Cuextécatl ichocayan ('donde llora el huaxteca') allá convocaron a sus prisioneros, que habían hecho en la Huaxteca, y les notificaron su muerte, diciéndoles: *Queremos ir a Tollan, con vosotros celebraremos la fiesta. Porque nunca hasta ahora se han matado hombres* [prisioneros] *a flechazos, somos nosotros los que comenzaremos con esto, os mataremos a flechazos."* Por otra parte, los dioses, para formar al hombre, recurrieron al maíz, al producto del suelo, a "la sustancia que debía entrar en la carne del hombre. . .; esto fue su sangre" (*Popol Vuh*).

Así la guerra es origen de todas las cosas. En ello se expresa una vez más el principio sustantivo de ese orden del mundo: lucha, aniquilamiento de lo existente para que surja lo nuevo. "Los dioses, antes de crear el Sol, introdujeron la guerra. Para esto crearon las estrellas y la Luna, los hombres del Cielo, que se hacían la guerra unos a los otros" (Preuss). Sin esto ¿cómo habría podido brillar el Sol? Y agrega Preuss: "De tal manera el Sol obtenía como alimen-



15. Xipe Tótec. (Detalle.) Cerámica. Cultura teotihuacana.

to los corazones de los muertos en la guerra." Fue necesario crear la guerra para que el Sol pudiese seguir su camino, se dice en la leyenda de Teotihuacán. Así se explica que entre los aztecas, Huitzilopochtli, el dios solar, sea también el dios de la guerra y que Tezcatlipoca, el dios del Sol que se pone, sea, según la *Historia de los mexicanos por sus pinturas,* el guerrero que trae las víctimas con cuya sangre se fecunda la Tierra. En esa misma obra se refiere que cuando habían crecido las cuatrocientas serpientes de nube, el dios del Sol les dio flechas (las armas de guerra) y les ordenó: "Con esto me traeréis comida y bebida." Pero tiraron por gusto, y cuando habían matado un jaguar se acostaron con sus mujeres y se embriagaron con pulque. Entonces el dios solar mandó otras cinco serpientes de nube. Se suscitó un combate, y por primera vez el Sol pudo comer (corazones) y beber (sangre).

Pero los dioses no sólo deben ser alimentados: el Sol, para que pueda salir; la diosa de la Tierra, para no volverse estéril; los Tlaloques, para que no se sequen las tierras; el dios del maíz, para que no falte el alimento. El hombre teme además que los dioses envejezcan, que se apodere de ellos la debilidad de los ancianos, que puedan perder la capacidad de ejercer sus funciones. . . Hay que rejuvenecerlos. Rejuvenecerlos una y otra vez. Es un temor terrible que pesa sobre las almas. Se podría hablar de un complejo de envejecimiento.

Es cierto que a Tezcatlipoca –y sólo a él– se atribuye eterna juventud. Se le representa como adolescente. Es "el dios eternamente joven, cuya juventud es renovada cada año sacando fuego con varillas". Pero aun él conserva su juventud sólo porque cada año, en mayo, cuando el Sol pasa por el cenit hacia el Norte, le es sacrificado un adolescente, el nuevo Tezcatlipoca que viene a sustituir al antiguo, para que el dios pueda volver a nacer. Sahagún hace un relato detallado de esta ceremonia. Los sacerdotes escogían al más hermoso de los adolescentes, a quien durante un año todos adoraban como si fuera el mismo Tezcatlipoca. Le daban una enseñanza especial. Debía aprender a caminar con distinción, a saludar, a llevar graciosamente flores y sahumado-



16. Xoxhipilli. Urna funeraria. Cerámica. Cultura zapoteca.

res y a tañer la flauta. Un séquito de ocho adolescentes lo acompañaba a todas partes, sin abandonarlo jamás. También llevaba los atavíos del dios: el tocado de plumas de guajolote blanco, en las sandalias campanitas de oro; y su pierna izquierda estaba pintada de negro hasta el muslo (como la de Tezcatlipoca, a la que falta el pie). Cuando se mostraba en público, la gente se arrojaba al suelo ante él y besaba la tierra. Hasta el rey le tributaba honores divinos, le obsequiaba vestidos preciosos y los emblemas de Tezcatlipoca. En el último mes era casado con cuatro doncellas, a quienes se ponían los nombres de las diosas de la fecundidad: la diosa de las flores, la diosa del maíz verde, "nuestra madre sobre las aguas" y la diosa de la sal. Cuando terminaba el año, cruzaba el lago en una canoa real. Lo acompañaban sus esposas. En las manos llevaba sus flautas. Cerca de Ixtapalapa bajaba a tierra. Allí las mujeres lo abandonaban. Subía la escalinata de la pequeña pirámide, y en cada grada rompía una de las flautas, testigos de su grandeza. Llegado arriba, los sacerdotes lo cogían y lo sacrificaban.

También a Xipe Tótec, dios del maíz, había que rejuvenecerlo en primavera, antes de empezar la siembra. La víctima era desollada. Durante veinte días, o sea todo un mes, el sacerdote llevaba colgada de los hombros la piel del sacri-
13/14 ficado y así, cubierto con una piel de hombre, se represen-
15/27 taba también al dios. En la solemne ceremonia del sacrificio las mujeres ejecutaban una danza durante la cual llevaban sueltos los cabellos, para que el maíz creciera tan largo como éstos.

La piel de la víctima colgada sobre los hombros simboliza el vestido nuevo, el nuevo verdor de la tierra, el nuevo brotar del maíz en primavera. Frazer (*The Scapegoat*) opina que esa piel significa que el dios muerto resucita en seguida. "Si es así —escribe—, parece probable que la práctica de matar al representante de la divinidad se haya considerado a menudo, y quizá siempre, como un medio para conservar las energías divinas en la plenitud de su vigor juvenil, no afectadas por la decrepitud o impotencia que habrían sido el destino del dios, si hubiese tenido que morir de una muerte natural."

Rejuvenecimiento de los dioses. El concepto de lo eterno desaparece por completo ante el de la dinámica del nacer y morir, la potencia creadora que determina y explica todo acaecer cósmico. También los dioses están sujetos a ese devenir. La creación cósmica no es algo que ocurrió alguna vez: debe ocurrir y ocurre una y otra vez y constantemente. Cada día es un día de la creación. La actividad de los dioses no debe cesar, como tampoco la de los hombres. También el mito de la sangre está arraigado en esta concepción: hay que sacrificar lo más precioso, la vida, para que quede asegurada la subsistencia de la colectividad y del universo.

En el *Popol Vuh,* el libro de las tradiciones sagradas de los maya-quichés, se dice: "Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el Cielo. No existía nada edificado... Entonces vino la Palabra... Entonces los Dominadores, los Poderosos del Cielo celebraron consejo sobre el alba de la vida, cómo se haría la germinación, cómo se haría el alba, quién sostendría, nutriría... *Que eso sea. Fecundaos. Que esta agua parta, se vacíe. Que la Tierra nazca, se afirme,* dijeron."

Así crearon la Tierra, las montañas, las llanuras, los árboles, los venados, pájaros, víboras. "Decid nuestros nombres, alabadnos", les pidieron. "Pero no pudieron hablar como hombres... Cuando los Constructores, los Formadores, oyeron sus palabras impotentes, se dijeron unos a otros: *No han podido decir nuestros nombres, de nosotros los Constructores, los Formadores. No está bien...*"

"*¿Cómo haremos para que nos nazcan adoradores?* ", se preguntaron. Y decidieron crear al hombre, para que los adorase, los invocase, los alimentase.

Primero crearon un hombre de tierra, pero la cabeza no se movía, la vista estaba velada. Hablaba sin sensatez. Por esto lo destruyeron.

Entonces hicieron hombres de madera. Estos hombres se multiplicaron, pero "no tenían ni ingenio, ni sabiduría, ningún recuerdo de sus Constructores, de sus Formadores; andaban, caminaban sin objeto... *¿Por qué no nos dabais nuestro alimento? ¿Cómo no razonabais? ¿Cómo no pensabais en vosotros mismos?* ", les reprocharon los Formadores. "Y su muerte fue esto: fueron sumergidos... Su posteridad son esos monos que viven actualmente en las selvas."

Entonces crearon una generación de gigantes y tuvieron que destruirla porque se enorgullecían ante sus Formadores.

De maíz y sangre hicieron por fin a los hombres, hombres de carne y hueso. "Vieron en seguida el mundo entero y después dieron gracias a los Constructores, a los Formadores... *Vemos lo grande, lo pequeño en el Cielo, en la Tierra. ¡Gracias* [damos] *a vosotros! Nacimos, ¡oh Los de lo Construido, Los de lo Formado!...*"

El dios del trueno, a quien los quichés deben el fuego, les manda: "Ante todo dad gracias. En seguida sangrad vuestras orejas, picad vuestros codos, sacrificaos."

He aquí lo que podría llamarse el "contrato social" de la humanidad precortesiana. Los dioses crean al hombre, para que los adore, los mantenga, los alimente; y que así conserven sus fuerzas. Su "contraprestación", para volver a decirlo así, consiste en que ejercen sus funciones, condición indispensable para que no deje de existir el mundo. "La creación no es un don gracioso hecho al hombre por el dios, sino un compromiso que implica la obligación de una adoración continua por parte del hombre" (Caso: *El pueblo del Sol*).* El mundo y la humanidad sólo pueden subsistir si son mantenidos los dioses, y eso —mantener a los dioses— incumbe al hombre. Es su eterna obligación, la tarea que tiene que cumplir en el mundo, la única tarea suya, fin y sentido de su existencia.

Tarea colectiva. Rebasa con mucho las fuerzas del individuo. Sólo es capaz de cumplirla la comunidad, en la cual se conjugan los esfuerzos de todos los individuos. No está en juego el bienestar personal del individuo; tampoco, como en el cristianismo, la salvación individual: se trata única y exclusivamente del bienestar de la comunidad, sin la cual el individuo no es, no puede ser. El individuo sube a la piedra de los sacrificios, ofrenda a los dioses su sangre, su corazón, su vida, no para participar en la gracia, sino para que continúe existiendo la comunidad y para alejar el peligro que la amenaza: para que no se detenga el Sol, para que no haya sequías o malas cosechas. No importa que viva el individuo, que el individuo sea feliz o desdichado; lo necesario es que subsista la comunidad y que por medio de ella, por el esfuerzo de ella, subsista el universo.

El sacrificio es sacrificio colectivo. "¿Será posible que causemos hambre a nuestro creador, a nuestro hacedor? " se dice en la *Historia tolteca chichimeca.* Las hecatombes

* 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1962, 142 pp.

humanas ofrecidas al dios del Sol son ofrendas hechas para el bien de la humanidad.

La fe es fe colectiva y obligación colectiva. El que quisiera sustraerse a esta obligación —cosa inconcebible— no sería un pecador impío, maldito, condenado a las penas del infierno, sino un elemento asocial, nocivo, que pondría en peligro la supervivencia de la comunidad.

La religión no es superestructura metafísica por encima de una vida profana y civil. No existe, o por lo menos no cuenta, la vida privada, una vida que no esté al servicio de los dioses. Dice la Biblia que Dios, después del pecado original, maldijo a la tierra para que produjera al hombre espinos y cardos, para que el hombre se ganara el pan con el sudor de su frente. El hombre prehispánico no considera el trabajo, el cultivo del suelo como castigo divino, sino como deber religioso, acto ritual. Un acto ritual es la siembra, que se prepara con determinadas ceremonias, sacrificios, la quema de copal, ayunos, abstinencia sexual. Una lámina del Códice Fejérváry-Mayer dedica cuatro dibujos al ritual agrícola. En el sembrado se introducían ídolos del dios del maíz, de los dioses de la Tierra, de la lluvia, etc., para que favoreciesen la germinación de las semillas y el madurar de los frutos. El mercader se dirigía al templo y consultaba al sacerdote —quien a su vez consultaba el calendario— antes de concluir un negocio importante, antes de emprender un viaje; a menudo tenía que aplazar ambos, y por mucho tiempo, hasta que por fin se presentara un día de buen agüero. La guerra se hacía para que en las piedras de los sacrificios no faltase el alimento de los dioses. Joyce opina que la caída del imperio azteca se explica con esa sujeción de la vida toda a concepciones religiosas y especialmente con la leyenda de Quetzalcóatl, según la cual el dios prometió regresar en un año ce ácatl. Habiendo coincidido la llegada de los españoles con un año de este signo, los aztecas la identificaron con el retorno de Quetzalcóatl, con el cumplimiento de la promesa divina. "En efecto —dice Joyce—, de no haber existido esta leyenda, hubiera sido muy dudoso el éxito de la inconcebible empresa de Cortés."

La ciencia, toda ciencia, era investigación en torno a lo

divino; una ciencia que servía espiritualmente a la comunidad, abriéndole vastos, vastísimos horizontes. Como fenómeno asombroso y único, John E. Teeple ("Maya Astronomy", *Contributions to American Archaeology*, I, 2) hace notar que en América se desarrolló una civilización que no conocía el torno ni otros inventos técnicos, pero en la cual las matemáticas habían llegado a una altura inalcanzada entre las razas primitivas del resto del mundo. Por otra parte, agrega, es cierto que las culturas antiguas del Viejo Mundo sí inventaron el torno, pero en cambio sus progresos en las ciencias matemáticas fueron muy exiguos. Los conocimientos que los pueblos del México antiguo poseían en el terreno de la ciencia médica asombran todavía hoy a muchos expertos en la materia a quienes la medicina ortodoxa no ha privado de su criterio libre, e incluso los hay que abogan por que se vuelvan a aplicar ciertos aspectos de aquel saber. Pero la virtud curativa no se atribuía a los procedimientos médicos, sino a potencias psíquicas, mágicas. Se puede aplicar a esto lo que Lévy-Bruhl dice de la medicina de los pueblos primitivos: si el mago hace una curación, es el espíritu del remedio el que opera sobre el espíritu de la enfermedad. Lo que provoca el restablecimiento, no es un proceso físico, sino un acaecer místico. La enfermedad se interpreta como algo anímico, o más bien como ausencia del alma, que abandona el cuerpo. Las ciencias naturales, la técnica, el progreso técnico, todo ello representaba para el mundo precolombino el saber de lo no digno de saberse. Su ciencia era ciencia del espíritu, y lo espiritual era conocimiento de lo divino, como lo es en aquella imponente estructura lógica que Santo Tomás edificó sobre la base de la doctrina cristiana. Lo religioso constituía al mismo tiempo el fundamento de su orden social y político. A partir de los primeros siglos de nuestra era casi todos los pueblos vivían bajo un régimen teocrático. En un pasaje del Códice Matritense de la Real Academia de la Historia (Sahagún), en que se ensalza al "sabio", se dice de él: "Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices." Así el "sabio" es, en la mentalidad del México antiguo, el sacerdote. El códice es su libro; mediante la interpretación del Tonalámatl se convierte en

"guía", incluso en el terreno de los negocios humanos.

La agricultura de los aztecas era agricultura colectiva. Casi podría hablarse de un comunismo agrario. Las poblaciones estaban divididas en "barrios" –en Tenochtitlan había veinte de ellos–, llamados *calpulli* (que significa "casa grande"). El suelo pertenecía al *calpulli* (a excepción de las tierras que eran propiedad del soberano). De su repartición entre las familias se encargaba un "consejo de ancianos". César Garizurieta ("Aspecto histórico y económico del ejido", *Revista Jurídica*, 1939) lo llama "una especie de comité agrario, que tenía la administración del *calpulli*. . ." El consejo de ancianos hacía cada año una nueva repartición del suelo, tomando en cuenta, con toda probabilidad, los cambios habidos en las circunstancias familiares. La adjudicación de las parcelas estaba sometida a sorteos. Por lo general las familias seguían siendo propietarias de sus tierras, que pasaban de padre a hijos. Las parcelas que durante dos años habían quedado sin cultivar, se daban a otra familia. Estaba prohibido vender las tierras. Resumiendo, dice Garizurieta que se trataba de "un usufructo, con la obligación de sembrar y cultivarla [la tierra]. Era una comunidad, que constituía una corporación con cierta personalidad moral para la defensa de sus intereses comunes". Ello significa que en el imperio azteca nadie podía morirse de hambre. Cada uno tenía asegurado un *Existenzminimum*, lo indispensable para vivir, con tal que labrara su lote. Si a consecuencia de malas cosechas o fenómenos naturales escaseaban los víveres, el hambre que se sufría, era hambre colectiva.

Este sistema quedó vigente entre los aztecas, hasta que el imperio se enriqueció, a raíz de sus conquistas, con el suelo de las tribus subyugadas. Itzcóatl, el cuarto rey azteca, de quien se dice en el Códice Ramírez que "no hacía más que lo que Tlacaélel [el gran jefe militar] le aconsejaba", decretó que estas tierras se otorgaran como distinción a generales afortunados. El primero a quien se dotó de ellas fue Tlacaélel, vencedor en la guerra de Azcapotzalco (1439), con la cual empieza el ascenso del imperio azteca. "Diéronle a éste –escribe Durán (*Historia de las Indias de Nueva España*)– todas estas tierras y fue preferido a todos los demás, porque la victoria toda se atribuyó a él y a su industria." Ya anteriormente, después de la derrota de Coyoacán y de Xochimilco, Tlacaélel había recibido una parte considerable del botín, mientras que los demás caudillos tuvieron que contentarse con una porción exigua del suelo conquistado (llamado *pilalli*). Y puesto que generales tan eminentes no cultivan ellos mismos sus tierras, ni son capaces de cultivar áreas tan inmensas, sino que para ello necesitan braceros, o sea esclavos, es éste el momento en que se abre la etapa del feudalismo. Paul Kirchhoff ("Land Tenure in Ancient Mexico", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. 14, 1954) lo expresa con las palabras siguientes: "A medida que se formaba esta nobleza, cambió radicalmente el lugar de los *calpullis* en la estructura socioeconómica. . . Con la subordinación de los representantes del régimen antiguo, basado en el parentesco, a los del nuevo orden, que descansaba en la propiedad, la sociedad dejó de ser tribal y empezó a adoptar el carácter de una sociedad de clases."

No sólo era colectiva la propiedad de la tierra, también lo era su cultivo. Dice Joyce de los mayas que "se usaba un sistema de trabajo cooperativo en la preparación de los campos, para escardar y sembrarlos". "Entre ellos existía la costumbre de formar grupos de dieciséis a veinte personas para limpiar y labrar sucesivamente la parcela de cada una de ellas. Cada jefe de familia escogía, para cultivarla, una parte del bosque. Por regla general, se escogía cada año una nueva porción de tierra. . ." (Thomas W. F. Gann y J. Eric S. Thompson: *The History of the Maya, from the Earliest Time to the Present Day*). Después de desmontar una parcela, el grupo iba a la de otra persona, hasta que las tierras de todos estaban preparadas.

Colectiva era también la construcción de las casas. Cuando alguien quería hacer la suya, llamaba a los amigos y vecinos para que le ayudasen. Todos iban al bosque, talaban los árboles, colocaban los troncos en el lugar previsto, hacían el techo de hojas de palmera u otro material. . . También la caza, también la pesca eran empresas colectivas, como afirma Landa.

El arte –después de todo lo dicho casi sobra decirlo– era

arte colectivo. Arte colectivo mágico-religioso. Las tareas que tenían encomendadas el arquitecto, el escultor, el pintor, eran la construcción de pirámides, templos u otros edificios destinados al culto, la decoración de estas construcciones con pinturas o relieves, la ejecución de estatuas de dioses, de piedras de sacrificios, de sahumadores, de máscaras para el culto de los dioses y los muertos y la confección de otros objetos necesarios en el culto, esto es, la creación de obras de arte destinadas a la comunidad. En todas las obras rescatadas por el esfuerzo de la arqueología que son expresión de una espiritualidad superior —a excepción del periodo que suele designarse como "cultura preclásica"—, hay que buscar la relación con el culto, y casi en todas se encontrará.

Otro tanto puede decirse del adorno: el adorno plástico de los edificios y el adorno de las personas y de las estatuas y figurillas de personas y dioses. No es invento de una imaginación artística, su función no es embellecer. Las narices
148 de Chac, dios de la lluvia, en las construcciones mayas (de los estilos Puuc y Chenes) atestiguan que el edificio y sus habitantes están bajo la protección de la deidad. En los fri-
21 sos en relieve de la llamada Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán se encuentran dentro de las vueltas de las serpientes emplumadas que los componen, representaciones de mazorcas de maíz, conchas y caracoles marinos. Son signos de fecundidad; igual que la serpiente emplumada, caracterizan la pirámide como santuario de Quetzalcóatl y Tláloc, dioses de la vegetación. Por encima de la entrada al templo de Huitzilopochtli en Tenochtitlan se levantaba un tablero, aprovechado por los aztecas no para representar hechos de armas en que Huitzilopochtli hizo triunfar a su pueblo: según vemos en un dibujo del "Atlas" de Durán, la gran superficie estaba decorada con calaveras (bajorrelieves pintados de blanco sobre fondo rojo). Estas calaveras en lugar tan importante y tan sagrado significan una glorificación simbólica del guerrero, que sacrifica su vida a la gran deidad y que, en recompensa de ello, queda incorporado a su séquito. Las representaciones figurativas, relativamente escasas, en los collares, pectorales, anillos de la Tumba 7 de



17. Danzantes. Relieve en piedra. Monte Albán. Cultura prezapoteca, probablemente olmeca.

Monte Albán, son exclusivamente efigies de seres mitológicos: el dios del maíz, el dios de la muerte, el águila que desciende, etcétera.

El baile era "baile sagrado", danza ritual ejecutada para 17/18
adorar y divertir a los dioses. No había parejas de danzantes individuales, ni movimiento libre en el espacio. Era baile de

conjunto, ejecutado en hileras o círculos, que "consistía en cierto corto número de evoluciones" (Guzmán), sujetas a un ritmo rigurosamente observado por todos los bailadores. El baile era conjuro mágico, parte del ritual, destinado a provocar en danzantes y espectadores un estado de éxtasis religioso.*

La obra de arte es uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto necesita. Es, pues, una necesidad, necesidad social, de una comunidad cuya vida está modelada por la fe en los dioses, por el culto a los dioses.

La base de nuestra civilización es la máquina. Sin máquina el hombre moderno no puede vivir; ni siquiera es capaz de concebir un mundo sin máquina: sin automóvil, sin teléfono, sin grúa, sin tornillo. Si existiera alguna potencia superior, capaz de eliminar de pronto todo lo que es máquina, nos hallaríamos desamparados, más desamparados que el hombre primitivo ante las fuerzas de la naturaleza. Estaríamos como dentro del recipiente de una máquina neumática, ahogándonos por falta de oxígeno. Para el hombre prehispánico un mundo sin dioses habría sido un mundo en que no se puede respirar, en que no se puede vivir.

La estatua de la deidad es la deidad misma. El pensamiento mágico identifica la imagen con la cosa. La imagen le parece más real que la cosa; tiene forma ya configurada. La forma es signo, manifestación de energías psíquicas. El hombre de pensamiento mágico no puede imaginarse que las intervenciones en el acaecer humano, objeto de sus conjuros, partan de un dios invisible. Sin el dios que tiene forma, que se encuentra junto a él, en el ámbito de su comunidad, se sentiría como "dejado de la mano de Dios". ¿A quién ofrecer los sacrificios, sino a las estatuas de los dioses?

Una sola vez en la historia de las religiones ha habido un pueblo —el judío— a quien su caudillo pudo amenazar: "Maldito el hombre que hiciere escultura o imagen de fundición, abominación a Jehová." Solicitación inaudita, exigencia casi demasiado severa —el becerro de oro de la

* Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Cap. "La expresión escultórica", p. 159.



18. Danzante. Relieve en piedra. Monte Albán. Cultura prezapoteca, probablemente olmeca.

Biblia— aun para el pueblo hebreo, tan profundamente creyente. La fe en el Dios invisible (adoptada posteriormente por los mahometanos), en el concepto puro y absoluto de lo divino, presupone una fuerza moral y espiritual y un poder imaginativo únicos y singulares. Presupone asimismo un concepto universal de Dios, de un dios que lo abarca todo, concepto que el judaísmo desarrolló sobre la base del monoteísmo. El politeísmo del México antiguo creó un panteón que no podía ser concepto puramente abstracto, fenómeno incorpóreo, inmaterial e intemporal. El hombre mesoamericano necesita la imagen del dios, de determinado dios, de cada uno de los dioses, para poder adorar y ofrecer sacrificios a un dios determinado. Al artista le toca crear la imagen de la deidad. No sólo como adorno del templo, no sólo como un lujo. Este arte es arte aplicado, arte ancilar, al servicio de un propósito extra-artístico: el mantenimiento de la comunidad.

Eso determina su forma y hace que su efecto sea tan profundo. En la imagen de la divinidad se cree. No se halla dentro del templo o delante del templo como objeto decorativo por el que el ojo se desliza en busca de una emoción estética, en busca del poder creador y la originalidad del artista. Su grandeza, su valor y valer no se los debe, o sólo en parte, al artista —por muy herético que ello suene al apasionado amante del arte—, sino a la intensidad de la vivencia religiosa que el fiel lleva hacia aquello que la Biblia llama "obra de mano de artífice". Vivencia colectiva, emoción colectiva, de una comunidad religiosa, para la cual la imagen se vuelve sublime, adorable, sacra únicamente porque se transforma en encarnación de lo divino. Esto puede afirmarse del arte religioso de todos los cultos. No menos de Giotto que del arte bizantino, asirio o precolombino. La emoción numinosa que la obra causa en el espectador y que fluye de nuevo hacia ella es lo que le da la "plusvalía", más allá de lo puramente artístico. Es lo que hace que todo arte grande, todo arte genuinamente religioso sea arte colectivo; lo que el artista de nuestros tiempos no podrá alcanzar, mientras su producción siga dirigiéndose a un círculo reducido de conocedores y aficionados, para quienes la "emoción estética" es un medio de sobreponerse a la chabacanería de la vida cotidiana.



19. Tláloc. Códice Vaticano A.

Son escasas las noticias que poseemos acerca del ejercicio del arte en el mundo mesoamericano, mientras que las fuentes importantes dan informes detallados sobre las artes decorativas y las técnicas de los diferentes oficios. El ejercicio de las artes plásticas, igual que el de la literatura, la música y la danza y el estudio de las ciencias —las matemáticas, la astronomía, la interpretación del calendario, la medicina—, estaba en manos de los sacerdotes. Este fenómeno tiene su paralelo en el Medioevo europeo, cuando los monasterios —los del Monte Athos, de Reichenau, de San Galo, etc.— eran centros artísticos, y los monjes, artistas. Los planos de los centros ceremoniales los trazaban los sacerdotes, en estrecha colaboración con los gobernantes mundanos.

La ejecución de las obras de arte en piedra, en barro, en madera, estaba rodeada de misterio. Los artistas, para emplear la palabra que nos es familiar, permanecían aislados durante su trabajo. Según Landa (*Relación de las cosas de Yucatán*), se los encerraba en chozas exclusivamente destinadas a este propósito, donde nadie debía verlos. Estaban sometidos a un ritual peculiar: tenían que quemar copal, sacarse sangre como ofrenda, ayunar y abstenerse del comercio carnal. Como los demás sacerdotes durante el servicio, se pintaban el rostro con pintura negra, "como símbolo del ayuno y de la abstinencia". Una transgresión de este ritual se consideraba grave delito y peligro serio. Durante su ejecución, escribe Landa, las imágenes de los dioses se salpicaban con sangre y se incensaban con copal. En el mes Chen de los mayas, los nuevos ídolos eran "bendecidos" en el templo (para recurrir a un término usado por la Iglesia católica), después de lo cual se entregaban a sus dueños. En las estatuas de las deidades se ve en medio del pecho un hueco semiesférico, destinado al "corazón", por lo general de pirita de hierro, pero también de oro o de jade, que se les embutía en una solemne ceremonia. Sólo después de colocado el corazón, la "obra de mano de artífice" se convertía en ídolo.

Inútil decir que contenido y forma de la obra creada en estas circunstancias estaban supeditados a prescripciones no menos categóricas. Apartarse de las exigencias del culto y de la tradición ritual habría parecido pecado. No existía la "interesante personalidad artística", que para nosotros está rodeada de un nimbo desde los tiempos de la antigüedad griega y del Renacimiento. La persona del creador se desvanecía tras la creación. Esos artistas eran anónimos, tan anónimos como lo es el sacerdote, que no es una persona sino un "siervo de Dios"; y lo que creaban no eran pruebas de su talento personal, sino símbolos.

No nos es conocido ningún nombre de artista del mundo mesoamericano; no tenemos siquiera una alusión a algún creador que se distinguiera particularmente o a alguna obra que, como el Zeus de Olimpia, hubiese gozado de una estimación extraordinaria. El artista era un encargado de la



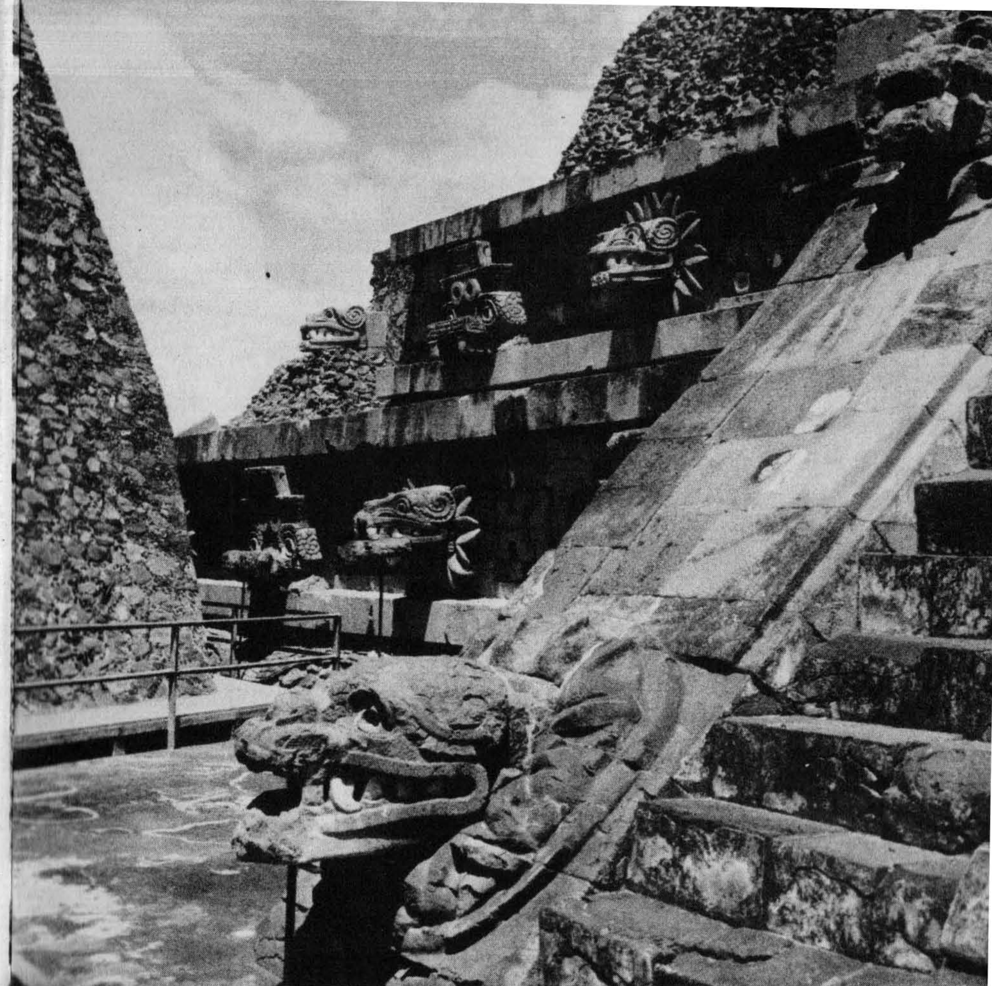
20. Tláloc. Piedra. Cultura azteca.

comunidad; como persona carecía de importancia.

Miembro del clero, lo sostenía la comunidad como a los demás sacerdotes. No existe, por consiguiente, una sola obra que esté "firmada" por el que la ejecutó. Es más: apenas existe algo que pueda identificarse como "escritura artística", forma de expresión personal y claramente reconocible de un artífice determinado, esa escritura artística gracias a la cual ha sido posible en la esfera del arte europeo atribuir ciertas obras a determinado maestro, aunque no se conozca su nombre ni se sepa nada más de su persona, como sucede en el caso del Maestro de Flémalle, del Maestro de Moulins, del Maestro del *Hausbuch*, del Maestro de la *Muerte de María* y otros más. Quizás hasta cierto punto ello sea culpa nuestra; quizá, por encontrarse todavía en sus comienzos la investigación del arte antiguo mexicano, no hayamos llegado todavía a resultados en este sentido. Pero es de suponerse que un estudio profundo y circunstanciado, enfocado desde el ángulo de la crítica del estilo, tampoco nos daría una información más amplia, precisamente porque las intenciones creadoras no iban dirigidas hacia una escritura plástica propia y original. Jacob Burckhardt soñaba con una "historia del arte sin nombres". Toda la historia del arte mesoamericano es esto: una historia del arte sin nombres.

Parece que también lo que llamamos "evolución" se efectuaba "por estratos", para recurrir a un término usado por los arqueólogos, no de persona a persona (Mantegna, Rafael, el Tiziano), ni de obra a obra (Miguel Angel, Rembrandt). Exceptuando muchas estelas y otros monumentos que nos han proporcionado fechas exactas gracias al desciframiento de los jeroglíficos esculpidos en ellos, la única posibilidad de conocer siquiera a grandes rasgos el curso de la evolución nos la ofrece la cerámica, que puede clasificarse cronológicamente a base de los estratos geológicos en que se encuentra y por ciertos detalles técnicos o formales. No había interés por una evolución; más bien se podría hablar de una acusada voluntad de perseverancia.

El apego a la forma tradicional es un rasgo inherente a todo arte religioso monumental. Cuando la emoción numi-



21. Friso de la Pirámide de Quetzalcóatl. Teotihuacán. Cultura teotihuacana.

nosa pierde su intensidad y se logra, como una especie de sustitutivo, el acceso a la vivencia estética —por ejemplo en el Maya Clásico—, se aspira a formar un repertorio formal nuevo e interesante. Dios no es nuevo, no es interesante; Dios es viejo y eterno. Plasmar la representación vieja, tradicional y sagrada de lo divino es la misión del arte. Si el arte mesoamericano, viéndolo en conjunto, no nos brinda

una escritura artística individual, una personalidad y un modo de crear individuales, es porque su meta era dar forma y expresión a la idea de lo divino conservada viva en la comunidad desde tiempos remotos. Forma que, siendo traducción del sentimiento religioso, es sobreindividual, expresiva, visionaria, válida para todos y comprensible para todos.

La fantasía inherente a ese arte es fantasía formal, no narrativa. Como persigue el fin de crear símbolos, debe emplear elementos formales que puedan expresar lo inexpresable, lo no aprehensible con los sentidos, lo inasible. Recurre a la fórmula, al signo, al signo de virtud mágica. De modo que no le sirve la forma que contiene asociaciones con la realidad, con lo no simbólico. Así como el mineral, producto natural, debe primero beneficiarse y purificarse para que adquiera la dureza y elasticidad del acero, así el arte mesoamericano, que parte de una observación de la naturaleza constante y sistemática, debe, por así decir, "beneficiar" a la forma natural, purificarla, hasta que se haya vuelto forma espiritual, forma pura. Ejemplo: las dos serpientes que se
20 enroscan en el rostro de Tláloc alrededor de ojo, nariz y boca. Existen algunas imágenes del numen en que las serpientes conservan aún su forma natural. Pero esta configuración formal todavía no alcanza su plena fuerza expresiva; todavía hay en ella mucha asociación con la realidad; aún carece de la virtud misteriosa y trascendental del signo. Hay que depurarla, acrisolarla hasta que se convierta en la forma abstracta de los dos círculos, parecidos a gafas de motoci-
19 clista, que rodean los ojos de Tláloc. Estos dos círculos en torno a los ojos llegan a ser el signo suyo. Basta el signo, es más elocuente el signo, porque estimula la imaginación.

La forma asociativa que transmite elementos naturales no eleva al hombre por encima de la realidad; lo ata, sujeta su fantasía a la realidad, al establecer ésta como norma. Destruir la representación de la realidad para penetrar en el sentido: he aquí el destino y la fuerza –fuerza mágica– del símbolo. Gracias al símbolo la imaginación se vuelve productiva y capaz de concebir lo inconcebible, lo divino. En el templo de la Atenea Niké, en la Acrópolis, existe una representación en relieve de una diosa que se ata la sanda-



22. Cabeza de serpiente emplumada. Piedra. Pirámide de Quetzalcóatl. Teotihuacán. Cultura teotihuacana.

lia. Una escultura de gracia encantadora, pero. . . ¿Una diosa que se ata la sandalia es todavía diosa? La humanización se lleva tan lejos que ya no queda nada de lo divino. ¿Es posible imaginarse una divinidad obligada a un menester tan profano como es el atarse una sandalia? El mundo del México antiguo no hubiera sido capaz de ello. Instintivamente rechaza tal acercamiento a la realidad y, en gene-



23. Friso de la Pirámide de Quetzalcóatl. Tula. Cultura tolteca.

ral, cualquier medio expresivo apropiado para aproximar lo supraterrestre y trascendental que anhela plasmar, a la esfera de lo profano y terrenal. El alejamiento de la naturalidad es para él un axioma. Aplicar la norma de la naturalidad a lo suprasensible y divino, sería "desvigorizar a los dioses", como se expresa Preuss en otra conexión de ideas. "Cualquier modificación de las formas estrictamente geométricas, cualquier aproximación al mundo animal o vegetal, mitiga y



24. Jaguar y águila. Friso de la pirámide de Quetzalcóatl. Tula. Cultura tolteca.

debilita la implacable claridad de la tectónica monumental y hace que aquello de que depende todo quede sujeto a las condiciones del crecimiento y de la vida, esto es, de la temporalidad", dice Schmarsow (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*). El judaísmo instituyó la prohibición de las imágenes porque toda representación puede ser tan sólo aproximada, y el concepto de Dios debe conservar su inmensidad. El arte antiguo mexicano es el intento de dar

expresión plástica al concepto de lo divino, hasta donde lo permita la condición humana. Así llega a la forma espiritualizada, pura, expresión no de la naturaleza sino de la ley natural, de aquella ley que el Cielo le revela, en que ve lo eterno y en que está anclado su sistema teogónico. Así llega a la estilización, esto es a la superación de lo material por su impregnación con la Forma y el espíritu. Así llega al simbolismo, al signo que sustituye a la cosa y por medio del cual logra desencadenar y conjurar las fuerzas que actúan dentro de la cosa. Para ese arte crear es ordenar: unidad geométrica-cúbica, masa de bloque, contorno nítido, orientación axil, simetría, ritmo. Y para establecer tal orden, pone en juego toda su potencia imaginativa, trátese de la construcción de pirámides o de la pintura de un mural.

Ese arte no narra nada, y si narra algo, entonces lo hace con desgano. Aquello a cuya descripción y representación se dedicó el arte europeo a través de muchas etapas: los acontecimientos memorables, las acciones heroicas, los campeones olímpicos, los césares y generales romanos, las escenas de martirio de la Edad Media, la emoción renacentista ante la naturaleza, las aventuras galantes del rococó —sucesos efímeros, vivencia efímera, periódico mural esculpido o pintado, por así decirlo—: nada de ello se considera digno de comunicarse. La mirada se dirige a algo más elevado. Objetos dignos de la creación artística son el mito, los dioses, la Ley. Los códices (a excepción de los mixtecas) hablan de los astros, de los actos de los dioses; son interpretación del Tonalámatl. Seler los llama "libros de vaticinios". El arte prehispánico no quiere divertir o entretener; habla de lo viejo y viejísimo, del origen y sentido de todo ser. De esto habla una y otra vez, lo repite incesantemente, se empeña en grabarlo en la mente del hombre, para que lo tenga presente y consciente y no lo olvide jamás. Un arte que es himno, visión apocalíptica —un *Popol Vuh* esculpido, pintado—, que tiene el ritmo expresivo del himno, la fuerza visionaria del *Apocalipsis*.

Lo que tiene que decir, lo dice clara, exacta y concisamente. En el mural, en el códice, una nítida línea de contorno —negra o blanca— delimita la figura. La línea de



25. Pirámide El Tajín. Estado de Veracruz. Cultura totonaca.

contorno es importante, de lo contrario no estaría. Se halla aislada, sin relación espacial, en el espacio imaginario. No hay perspectiva, ni escorzo, ni sombras. No existe ningún ilusionismo, ni intención alguna de ilusionar. Lo que no es sino apariencia no cuenta. Julius Lange dice, en un estudio sobre el arte de los relieves egipcios: "Todavía no se reconocen las leyes de lo puramente fenomenal. . . Sin duda alguna se ha percibido que el objeto como fenómeno ofrece un aspecto distinto del que tiene el objeto en sí; que en el fenómeno cambian las dimensiones y proporciones del objeto en sí. Pero todavía no se reconoce la importancia de lo fenomenal para el espíritu artístico del hombre. Se juzga al fenómeno sólo como algo negativo, como un engaño que deforma la verdad y realidad de las cosas. . . Se consideraría indigno del arte dejarse mistificar por una ilusión óptica y llegar a representar la apariencia de las cosas. Representarlas en perspectiva, en escorzo, se hubiera tenido en esa época

por un error pueril y altamente ridículo." No sólo es ésta una óptica artística distinta (que de ningún modo es una óptica más primitiva): es una renuncia consciente al ilusionismo. La estatua precolombina, de rigurosa posición frontal, está estructurada simétricamente respecto a un eje; es un bloque de contornos nítidos. A menudo es un monolito en cuya cara delantera se encuentra esculpido un relieve.
93 Ejemplos típicos: la Chalchiuhtlicue teotihuacana, la estela
122 8 de Naranjo (Guatemala). Existe una sola vista; está fijado el sitio desde el cual el espectador tiene que mirar la obra. La plástica del barroco europeo invita al contemplador a dar una vuelta en torno a la obra y le brinda desde cada lugar una vista nueva y sorprendente. Aspira a hacer que lo fijo se vuelva fluente, ambiguo, inasible: espectáculo ilusionista, atractivo, en que se deleitaba la mentalidad barroca. Espectáculo, atractivo, ¡qué absurdos para una cultura como la de Teotihuacán!

Así como el himno, sin detallar, sin motivar, repite incansablemente esto único: Dios es grande, Dios es santo, Dios es todopoderoso, así uno de los decisivos elementos formales del arte mesoamericano es el ritmo. El hecho, el único hecho que quiere manifestar, lo acentúa, lo subraya, lo inculca. Recordemos cómo se expresa la emoción religiosa en los *Salmos.* En el salmo 47 se dice: "Subió Dios con júbilo, Jehová con sonido de trompeta. Cantad a Dios, cantad: Cantad a nuestro Rey, cantad. Porque Dios es el Rey de toda la tierra: cantad con inteligencia."

George Reynaud, traductor francés del *Popol Vuh,* se queja del uso tan frecuente del paralelismo "no sólo de las ideas y de las frases o miembros de frase, sino también de los nombres propios (dioses, héroes, jefes, lugares legendarios), acoplados cada uno a otro nombre propio, muy a menudo de perfecta inutilidad, de sentido igual o casi igual". De perfecta inutilidad para el lector que no ve en el *Popol Vuh* sino un documento de un folklore exótico, pero esencial como recurso expresivo para el sacerdote quiché (a quien se debe la redacción), para dar a la tradición mítica la eficacia y el vigor de lo trascendental y sagrado. Veamos
en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán las cabezas 21

de Quetzalcóatl y Tláloc; 364 veces las cabezas de los dioses, siempre las mismas cabezas, sin interrupción, alrede-
dor de toda la pirámide. Los jaguares y águilas de los 23/24/10
relieves de Tula —adoptados posteriormente en Chichén Itzá—, que alternan en un ritmo invariable. Las cabezas serpentinas, de igual tamaño, a distancia igual, en la cintura
de serpientes de la pirámide de Tenayuca: una misma cabe- 47/48/49
za de serpiente, amenazadora, siniestra, en cuyas fauces
entreabiertas asoma la lengua. Los nichos en el Tajín, el 25
ornamento geométrico, abstracto, que se desenvuelve alrededor de todo el cuerpo constructivo en un movimiento sin cesar, sin principio, sin fin, sin meta, como el ornamento oriental. Ese orden solemne, que se niega a brindar al espectador a cada paso impresiones nuevas, nuevas sensaciones, nueva emoción —piénsese en una de las creaciones más admiradas del arte griego: el friso del Partenón—, no es monotonía. Repetición es aquí afirmación, medio para grabar el mensaje en la memoria, énfasis, invocación, anhelo de conjuro, oración. Es signo mágico, como lo explica Eulalia Guzmán en su ensayo fundamental sobre los conceptos básicos del arte prehispánico de México. "Esta unión mística o contemplativa, mitad terror y mitad amor, le hace sentir el ritmo del cosmos y vibrar al compás mismo de él: hierático, majestuoso. . . El ritmo tiene un efecto no sólo religioso, sino mágico. . . El ritmo fue un medio de canalizar las potencias psíquicas, exaltarlas y aun producir el éxtasis."

El gótico no tiene nada que ver con la belleza, dice Worringer (*La esencia del estilo gótico*). Y en efecto: el fin de la creación artística no es, en el gótico, la belleza; todas sus energías creadoras las moviliza para dar expresión a su vivencia metafísico-religiosa. Lo que sentimos como belleza, lo ponemos en él nosotros. Worringer va aún más lejos. Dice: "La supuesta belleza del gótico es una equivocación de los modernos."

Me parece que todo eso puede aplicarse estrictamente y sin reservas al arte antiguo mexicano. Tampoco el hombre precortesiano crea el arte por el arte; también él persigue en la creación artística el propósito de traducir al lenguaje de la forma plástica su sentir religioso. Y si las obras de ese mundo artístico no confirman y aun ofenden nuestro concepto de lo bello –el de la civilización occidental–, no es por una insuficiencia suya, sino por una insuficiencia del espectador, que, guiado por un prejuicio, aplica una norma que allí no puede tener validez.

Riegl nos ha hecho ver que es un error medir la obra de arte de épocas pretéritas con un criterio que no parta de las intenciones que rigieron su creación, trátese de un canon tradicional, como lo es el clásico-griego, o de una pauta contemporánea, más sugestiva y por muchos conceptos más peligrosa. El Museo Nacional de Antropología posee una
26 cabeza de guacamaya, de basalto, procedente de Xochicalco, de aproximadamente medio metro de altura. Una creación extraña y fascinante por su misma extrañeza. La cabeza tiene forma de un prisma triangular, cuya arista delantera es el pico. Los ojos, perfectamente redondos, no son simples depresiones, sino agujeros abiertos en la masa de la cabeza desde el plano anterior hasta el posterior. La boca es igualmente un agujero. Vista de perfil, esta cabeza de ave parece una composición cubista de Picasso, en su época madura.

Es asombrosa la afinidad formal; es asombroso cuánto se



26. Cabeza de guacamaya. Piedra. Marcador del Juego de Pelota de Xochicalco.

acerca esta creación mesoamericana a Picasso, o viceversa. Pero a pesar de ello no debemos pasar por alto que los supuestos internos —espirituales, artísticos, anímicos, metafísicos— son radicalmente distintos; que el constructivismo de Picasso, de índole estética e intelectual, tiene su origen en un estrato de conciencia muy diferente de aquel en que se gestó ese psicograma de intuición mágica.

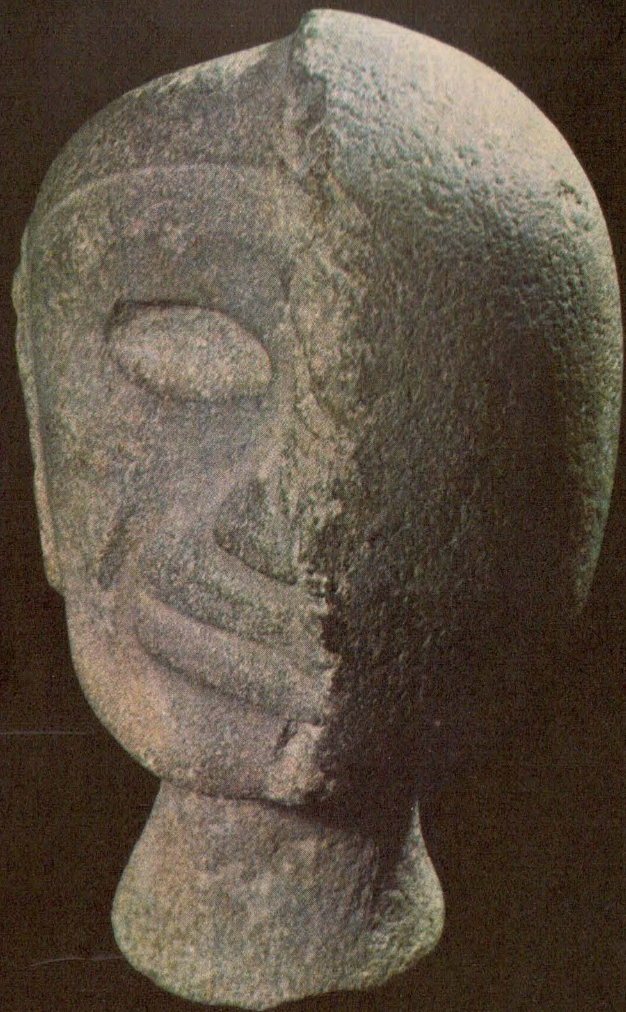
Las categorías decisivas del arte antiguo de México son lo terrible y lo sublime. Bajo la influencia de conceptos europeos, se ha intentado establecer la de lo bello, como otra categoría más, alegando que a ello tienden las obras de las últimas épocas y del barroco maya. Pero la evolución que se manifiesta en estas creaciones no obedece a una orientación hacia nuevas finalidades artísticas, sino indica la incipiente decadencia, el desfallecer de las potencias creadoras, con toda posibilidad a consecuencia de una mengua del sentimiento religioso y un cambio en la estructura social.

La fuerza psicomotriz del gótico es el afán de redención, el impulso ascensional del alma sedienta de Dios, hechos Forma en la catedral que se yergue hacia el cielo. Redención significa redención del yo, salvación del alma individual de esa perdición que se llama pecado original. Su condición previa es un yo individual. El hombre mesoamericano, que carece propiamente de individualidad, tampoco existe como un yo individual en el terreno religioso. Queda íntegramente absorbido por la colectividad. Según el mito, le incumbe sostener al mundo. Tarea de gigantes, carga tremenda que no es posible poner en los hombros de algún redentor misericordioso, porque éste no existe ni podría existir en el panteón del México prehispánico. Si el hombre descuidara sus deberes aunque fuera por un solo instante, se acabaría la comunidad, se acabaría el mundo y con ellos él mismo.

Son dioses severos, horrendos, despiadados, dioses sanguinarios, que comen los corazones de los hombres y beben su sangre. Terrible y sublime a la vez es ese mundo. Y no hay posibilidad de sobreponerse a él. El gótico pudo negar la realidad, imperfecta y funesta; pudo perderse vagando en un etéreo sueño de gracia, claridad y beatitud supraterres-



27. Xipe Tótec. Cerámica. Cultura teotihuacana.



28. Representación de la dualidad. Piedra. Procede del Municipio de Veracruz, Ver. Cultura totonaca.

tres. El hombre del México prehispánico no puede negar al mundo, pues debe mantenerlo, aunque es "lugar de muchos trabajos y tormentos". Ni siquiera tiene un más allá en donde refugiarse. Y tampoco existe la gracia, ni la posibilidad de rehuir el destino.

De la sujeción integral a lo religioso y del carácter peculiar de la religiosidad debe partir un estudio estético del arte mesoamericano; y es indispensable tener presente que tal sujeción no se consideraba como una restricción, sino como el verdadero cumplimiento de las metas artísticas. Si en el ámbito de la cultura europea la función del arte fue a menudo la de propagar nuevas ideas e ideales, en el arte prehispánico esta función, si es que existió, debe haber sido bastante secundaria. El llamado "progreso", fuerza impulsora de la civilización occidental, carece de significación en el mundo del México antiguo, como carece de ella en el Asia que creó los grandes sistemas religiosos y el gran arte religioso. La misión del hombre mesoamericano no es cambiar al mundo, crear un nuevo orden del mundo, sino conservar el orden viejo y eterno. Por eso Alfonso Caso, hablando de los aztecas (*El pueblo del Sol*), atribuye a su tenaz tradicionalismo la culpa de la "limitación fatal de su cultura". Puede ser que esta frase se refiera más al aspecto material de su civilización, pero es aplicable asimismo a la esfera artística. La arquitectura aprovechó durante siglos los mismos elementos expresivos —fenómeno único en la historia del arte—, con toda seguridad porque faltaba la voluntad de cambio, de progreso técnico y artístico. Es probable que en el desarrollo que vemos o creemos ver en el arte precortesiano se trate sólo de un desarrollo de la habilidad manual, y no de intenciones creadoras fundamentalmente nuevas, como las que distinguieron al arte bizantino del helenismo, al gótico del románico, al barroco del Renacimiento. El arte mesoamericano —sobre todo en sus puntos culminantes, Teotihuacán y Monte Albán— conservó durante centurias las mismas concepciones formales. Una evolución hacia lo bello, es decir, el abandono de la postura religiosa por una actitud predominantemente estética, no la hubieran permitido los supuestos psíquico-espirituales de ese crear. Para

determinadas zonas del arte, para la Italia de Rafael, por ejemplo, el ideal de la belleza es pauta, punto de partida y meta de la creación artística. El arte prehispánico de México no aspira a la belleza, sino a la expresividad, al vigor de
29 la expresión. La cabeza del Guerrero Aguila es bella, aun de acuerdo con la norma de la civilización occidental. Pero hay que tener presente que esta plástica ya no está inspirada por la potencia visionaria que presta la nota sacra al círculo de los jaguares y águilas en la cueva de Malinalco. Lo visionario empieza a naufragar en lo visible. "La complacencia desinteresada", que, según Kant, constituye la vivencia del arte, es una definición derivada de determinado ámbito de la creación artística: del arte clásico y clasicista. Ahí, es acertada, y más aún con respecto al "arte por el arte", consecuencia del clasicismo. Pero la fórmula "el arte por el arte" —producto de la mentalidad burguesa—, que no es sino un refugiarse en lo meramente óptico y en los recursos formales, una huida ante el valor y la importancia de los contenidos, que ya no significan nada, carece de sentido frente a vastas e importantes esferas de la creación artística. *Los desastres de la guerra* de Goya, no surgieron, ni son comprensibles, desde la actitud de la complacencia desinteresada (en primer lugar porque lo que pretenden provocar no es complacencia, sino horror), y menos aún el gran arte religioso —aquel que no se limita a la representación de temas religiosos—, que brota de un estrato anímico cuya realidad, cuya única realidad, es la sujeción a lo divino: el arte del Asia antigua, el bizantino, también, como lo expone Worringer, el gótico, y muy acusadamente el arte del México antiguo.

El arte religioso no crea, ni puede crear obras con la única finalidad de que se miren con complacencia. Muy al contrario: la finalidad expresa de la estatua de un dios, de una imagen de santo, es causar "interés": interés religioso. La obra de arte de inspiración religiosa es encarnación de lo divino. De ninguna manera importa que agrade o no, que satisfaga una sensibilidad estética inconsciente o cultivada.
188 La Coatlicue Mayor tampoco era "bella" para el azteca de aquellos tiempos, cualquiera que haya sido su concepto de



29. Cabeza de un Guerrero Aguila. Piedra. Cultura azteca.

la belleza; ni se quería que lo fuera. Su misión era dar una idea patética y horripilante de la todopoderosa diosa de la Tierra, de cuyo seno nace toda vida y que vuelve a devorar todo lo nacido.

Para los griegos, los dioses eran un adorno de la vida, y no los tomaban muy en serio (Luciano). Dioses muy humanos, muy humanos hasta en sus modales, pasiones y peripecias; piénsese en Zeus, padre de los dioses, y sus aventuras amorosas. De Homero dice Pseudo-Longino que su propósito fue degradar a sus dioses al nivel de hombres. Dioses degradados al nivel de hombres son también el Apolo de Belvedere y la Venus de Milo. No son sino esto. ¿Qué justificación podía haber para tales creaciones, que no surgieron de un fuerte sentimiento religioso, a las que no apoya un fuerte sentimiento religioso? Una sola: la belleza. Con toda probabilidad (aunque las fuentes no nos dicen nada acerca de ello, pero es una suposición bastante convincente) fueron los griegos quienes erigieron en criterio artístico el concepto de belleza, después de secularizar a la religión —su "paganismo bucólico", tan admirado por Nietzsche.

El concepto de belleza como criterio, finalmente como único criterio de la creación artística, lo heredó de ellos la civilización occidental, y así empezó la identificación —fatal para la creación artística y aún más para la vivencia del arte— de belleza natural y belleza artística. "El arte es perfecto si se parece a la naturaleza" (Pseudo-Longino). El Renacimiento hizo a la belleza objeto no sólo de un culto, sino también de una ciencia. "La naturaleza es un cosmos sujeto a lo que hemos reconocido como su ley: la belleza" (L. B. Alberti). Desde entonces el mundo de la civilización occidental cree en la belleza, desde entonces ve en ella la finalidad del arte, su verdadera y única legitimación. El fundamento científico de tal actitud lo proporcionó la estética del siglo XIX. Es cierto que los principales representantes del arte de la centuria pasada y de la nuestra —Goya, Courbet, Daumier, Picasso, los surrealistas— no sólo no siguieron los preceptos de esa estética, sino que se rebelaron y siguen rebelándose contra ella. El rechazo de

su obra por parte de sus contemporáneos se basa precisamente en que esta obra está en pugna con la convención social y estética de la belleza. Convención tan generalizada, y con tantas pretensiones a una validez universal, que en efecto determina la postura estética del público y que incluso la mayoría de los artistas la aceptó y acepta como norma de su crear.

Pero ¿y el arte de ese gran número de culturas artísticas cuya meta no era la belleza (entre paréntesis, ¿cuál belleza? , que al fin y al cabo la llamada "belleza clásica" no es la única)? El que esas culturas hayan existido y existan no debería extrañarnos. Y de ningún modo podemos explicar las obras que produjeron como pruebas de su incapacidad o retraso. En una conferencia sustentada a principios de nuestro siglo en la École du Louvre, Salomon Reinach, conocedor de arte muy apreciado en su época, dijo: "La India no tenía ningún arte antes del periodo de Alejandro Magno, y en cuanto al arte chino, éste empezó a producir obras maestras durante la Edad Media europea." ¿No revelan estas palabras una ridícula presunción y falta de comprensión artística? Incomprensión peligrosa, como después se llegó a ver claramente.

No sabemos nada de una estética mesoamericana. "Los aztecas —observa Vaillant (*La civilización azteca*)— no tenían palabra equivalente a la expresión *bellas artes*, ni especularon acerca de cuestiones estéticas; tampoco hicieron objetos para ser contemplados únicamente por su belleza. No tenían hacia el arte ninguna de las actitudes estériles desde un punto de vista social que nosotros adoptamos en nuestra cultura. En cambio, reconocieron el valor de la gran habilidad en los oficios y usaron los productos de éstos para honrar a los dioses, que eran los intermediarios entre el hombre y el infinito poder del Universo."*

Entre los pueblos nahuas el artista, igual que todos los artesanos hábiles era denominado *toltécatl*. "*Tulteca* quiere

* Otto Kümmel, conocido sinólogo, afirma que en chino no existía originalmente la palabra "arte" y que ésta penetró en China (vía el Japón) en el siglo XIX, como traducción del término inglés *fine arts*, es decir, que es una creación artificial.

decir 'Hombre Artífice', porque los de esta Nación fueron grandes artífices" (Torquemada: *Los veinte i un libros rituales i monarquía indiana*).* Parece que no hubo un Aristóteles mesoamericano. Por lo menos no se han conservado máximas a manera de las suyas. Tampoco las fuentes poscortesianas nos dan información a este respecto. Los cronistas, para quienes las creaciones plásticas del México antiguo eran obras diabólicas, coincidían más o menos con la opinión que el P. Clavijero formula en su *Historia Antigua de México*: "La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían para representar los atributos y funciones de los dioses simbolizados en ellos." La estética expresada en el crear de los pueblos mesoamericanos la tenemos que derivar de las obras de arte que se han conservado, por cierto un método nada malo, con tal que nuestra mirada no esté ofuscada por juicios preconcebidos.

Podemos suponer que casi no existió lo que nosotros llamamos "arte profano", amén del arte aplicado a la hechura de objetos indispensables: armas, enseres, ropa, etc. El jeroglífico correspondiente a "ciudad conquistada" es un templo en llamas junto al nombre del lugar, de lo que se infiere que una población se consideraba sojuzgada cuando estaba destruido su santuario. El adorno de la casa era el fogón, es decir, el ídolo del dios del fuego con la vasija destinada a las ofrendas. Y aun los objetos del arte aplicado –armas, enseres, ropa– estaban decorados en su mayoría, si no exclusivamente, con símbolos religiosos. No se han encontrado manifestaciones de una como imaginación mundana –formas naturales, flores, pájaros u otros animales, escenas de amor, etc.– semejante a la que inspiró la orfebrería europea y aun la asiática; ello estaba fuera, por debajo de la esfera que ocupa este arte. Ni siquiera el hombre como individuo, como personalidad, era digno de ser representado. "El retrato no es religioso", dice Eulalia Guzmán ("Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano –su sentido

* En los *Cantares mexicanos*, apuntados después de la Conquista, la poesía se designa como "flor y canto", frase de sentido metafórico (León-Portilla: *La filosofía náhuatl*).

fundamental", *Universidad de Mexico*, 1933, Nos. 29 y 30). No se han encontrado hasta ahora, que yo sepa, representaciones de figuras que puedan interpretarse como retratos. Mencionemos, como excepción, una pequeña pieza de orfebrería, encontrada en Texcoco –según se supone un presente destinado al soberano de esta región– que quizá sea el retrato del rey azteca Tízoc (1482-1486). La figura, sedente, lleva una corona real con un tocado de plumas. En la parte posterior se ve el símbolo de una pierna herida o sangrante, el glifo de Tízoc, tal como aparece asimismo en diversos códices y esculturas en piedra. Se relata que los cortesanos de Moctezuma II trataron de persuadirlo a mandar hacer un retrato suyo en relieve, para su palacio en Chapultepec; que el rey, supersticioso, neurótico, acosado sin cesar de presentimientos siniestros, se negó, alegando que esto le traería desgracia, y que finalmente cedió. El arte romano alcanza uno de sus puntos culminantes en los bustos-retratos de los césares y generales victoriosos. En el México antiguo ni siquiera la guerra –tenida por sacra, impuesta por los dioses– se aprovechaba como motivo para ensalzar al vencedor mediante un retrato. En el Museo
Nacional de Antropología se halla la piedra de Tízoc, una 30
especie de "columna de Trajano azteca", que muestra, en relieve, los actos bélicos de los aztecas al mando de aquel príncipe. Pero es un monumento que glorifica a Huitzilopochtli, a quien el "pueblo del Sol" debía sus victorias, y estaba destinado a colocarse en el Templo Mayor de Tenochtitlan.

Los egipcios nos dejaron en los relieves de Sakkâra –la ciudad de los muertos– un cuadro vívido y fiel de su vida cotidiana. "Se sacrifican animales para las ofrendas; se fabrica cerveza, se hornea el pan; se siembra y se cosecha. . ., se construyen barcos, se hacen ollas en el torno. . .; los escribas en la cancillería registran las abundantes ofrendas" (Rosa Schapire: "Aus der Totenstadt Sakkâra", *Das Kunstblatt*, 1925, No. 8). ¡Qué ojeada tan instructiva sobre el mundo egipcio del Viejo Imperio! En el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá existe, caso excepcional, una pintura mural que representa la vida en una aldea. Allí

vemos a las mujeres dentro de sus chozas, ocupadas en sus faenas domésticas, a los mercaderes que llegan con sus mercancías, a los pescadores dedicados a su trabajo. Este mural hace *pendant* con otro, que muestra la invasión de Yucatán por los toltecas y la derrota de los mayas. Las dos pinturas se completan una a otra; ambas son glorificación de Kukulcán, del dios que llevó a sus guerreros a la península y los hizo triunfar.

El arte precolombino ignora la concepción contemplativa de la naturaleza. El paisaje, si existe, sirve a determinados propósitos: en el Templo de la Agricultura de Teotihuacán para encuadrar la ofrenda de los productos de la tierra; en el "Paraíso Terrenal", mural del Templo de Tláloc, para dar una impresión sugestiva de la arcádica existencia que allí llevan los protegidos de este numen. No había –y por lo tanto no se plasmaba– aquella amorosa entrega a la hermosura de la naturaleza, tal como nos la brinda, por ejemplo, Corot. No había, no podía haber, aquella pintura paisajista, surgida de la nostalgia de *weekend* del hombre de la urbe, sin raíces ya en la gleba. Para ello esas culturas eran muy jóvenes. Aun en la pintura europea el paisaje puro aparece relativamente tarde: en el siglo XVI, con Brueghel, que nació seis años después de la Conquista. Aquel arte mexicano tiene aún la tarea de comunicar cosas trascendentales. Es creación épica, plena de acción, henchida de *ethos.* Habla del mito y da expresión a lo divino. Traduce al idioma de la plástica lo que hay que creer y lo que se cree. "Todo el arte está impregnado de un sentido religioso y mágico. Su fin no es la imitación de las formas bellas de la naturaleza, como lo hace el arte imitativo, sino la representación de una idea o de aquello que trasciende más allá del mundo sensible, es decir, lo religioso" (Eulalia Guzmán).

Para los griegos (Platón) la naturaleza es idea hecha fenómeno, "un buen orden tal como lo tratan de establecer los gobiernos humanos" (Erwin Rohde: *Psique*). Su intelectualismo hace que estén "ciegos ante todas las fuerzas vitales que no pueden ser identificadas por los sentidos ni captadas por la razón" (Sheldon Cheney: *A World History of Art*). Para el gótico (Santo Tomás), la naturaleza es un



30. La Piedra de Tízoc. (Detalle.) Piedra. Cultura azteca.

espejo de la sabiduría y la gracia divinas. La concepción mesoamericana de la naturaleza brota del dualismo de su sistema teogónico, que se expresa en una eterna lucha de exterminio entre las fuerzas constructivas y destructivas. El Olimpo griego, alegre, ávido de goces, parecía una "galería de bellezas". El cristianismo creó la poesía del culto a la Virgen, a la *Mater dolorosa,* que sostiene tiernamente al cuerpo del Crucificado; creó al "Buen Pastor", al Redentor, que por la salvación del hombre cargó con la Cruz. Los dioses mexicanos eran encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, a veces benignas para con el hombre, pero más a menudo hostiles, destructoras, demoniacas. Y el hombre tenía que comprarles con su sacrificio lo que le daban: buenas cosechas, lluvia en abundancia, calor del Sol.

Wilhelm Wundt (*Mythus und Religion*) observa que "entre los efectos que el mito atribuye en todas partes a los demonios, predominaban al principio los funestos, de suerte que en la creencia de todos los pueblos los espíritus malos son más viejos que los buenos". El temor se vuelve adoración. En el idioma alemán la voz *Ehrfurcht* (veneración) es un sustantivo compuesto, en que *Furcht* (temor) figura como elemento principal. El concepto de lo terrible y terrífico se convierte en el de lo divino.

Es cierto que el hombre no es del todo un juguete de los demonios. Si tiene motivo para ser fatalista, no por esto debe desesperar. Pues suya es la fuerza mágica del conjuro. Y, sin embargo, lo angustia la incertidumbre: ¿Es suficiente su propia fuerza mágica? ¿No será contrarrestada y anulada por una falta de rigor en la observación de las reglas, por influjos adversos o circunstancias desfavorables? Esa lucha –la fuerza mágica de la naturaleza, de los dioses y espíritus, contra la fuerza mágica del hombre– es lo que confiere a la vida del hombre precortesiano su tremenda tensión. Para él nunca puede haber armonía, equilibrio armonioso, sino únicamente el alivio de la tensión; y el alivio de la tensión sólo se logra mediante el conjuro mágico.

Esa tensión impregna su concepción de la naturaleza. Una experiencia ingenua de la realidad no es posible. La vida del hombre debe ser lucha continua, continua defensa.

La realidad se torna abstracta. Detrás del fenómeno, que es considerado como efímero, actúa todopoderosa, a guisa de principio y de ley, la demoniaca voluntad de destrucción. Pero esta fuerza destructiva no vive en la imaginación del hombre como concepto abstracto, sino –dialéctica del mundo mesoamericano– adopta forma concreta, se antropomorfiza, se vuelve hombre o animal. Los elementos de la naturaleza se conciben como dioses, y éstos, a su vez, son personificados. La serpiente emplumada no sólo es símbolo 12/191
de Quetzalcóatl; *es* Quetzalcóatl. Existen representaciones plásticas de serpientes, águilas, tigres, perros, coyotes, sapos, 1/197/19
armadillos, lagartijos; pero no se trata de lo que llamamos escultura de animales. Esos animales son símbolos, personificaciones de númenes, traducidos a las formas plásticas que corresponden al mundo conceptual del México antiguo.

Lo terrible se vuelve sublime. Veamos como ejemplo la configuración de la Coatlicue Mayor. Fuerza activa, energía 188
de lo destructivo, sujeta a algo más elevado, al orden cósmico, dentro del cual aun lo terrible es un principio necesario y previsto. Alivio de la tensión. La columna dórica puede volverse Forma pura, Forma abstracta, armonía equilibrada; en el arte antiguo de México el afán de abstracción, la tendencia a la espiritualización está en perenne conflicto con los contenidos concretos de la representación.

Plasmar lo sublimemente terrible es la tarea del artífice prehispánico. También ello implica una contradicción. Pues si lo sublime es la pasión depurada, provocar el sentimiento de lo terrible es provocar la pasión, expulsar al hombre de la esfera de lo sereno y placentero. Sabido es que Lessing admiró el grupo de Laocoonte porque el anónimo creador de esta obra consiguió con tanto primor mitigar lo terrible y doloroso en la expresión del sacerdote troyano ahogado por las serpientes que el espectador no tiene por qué espantarse mucho. Con esto, según Lessing, se logra lo grande. El arte precortesiano no mitiga lo terrible, con lo que privaría a los dioses de su divinidad. Y a pesar de ello logra "lo grande", una grandeza en verdad sublime.

Para Lessing, representante de la Epoca de las Luces –en todos sentidos perpleja ante lo divino y empeñada en com-

prenderlo, como cualquier otro fenómeno, a través de la lógica y la razón— es un arduo problema cómo representar lo divino sin sacrificar lo esencial, es decir, su carácter divino, o, según él se expresa, cómo representar visiblemente lo invisible. Y llega a la conclusión de que la pintura no sirve para este propósito, mientras que la escultura dispone de un recurso adecuado: lo colosal (*das Kolossalische*). Indica un ejemplo concreto: la diosa Minerva, que en la obra de Homero arroja una piedra inmensa contra Marte. "Ahora bien, pregunto yo. . . ¿de qué estatura será la diosa? Si su estatura es de proporciones adecuadas al tamaño de la piedra, queda eliminado lo milagroso. Una persona cuya estatura es tres veces la mía, naturalmente debe ser capaz de arrojar una piedra tres veces mayor. Pero si la estatura de la diosa no es de proporciones adecuadas al tamaño de la piedra, entonces surge una manifiesta inverosimilitud. . ."

Una "manifiesta inverosimilitud". He aquí el problema estético del racionalismo artístico, que está convencido de que las concepciones metafísicas tienen que ser representadas con recursos realistas e ilusionistas. Ahí está la dificultad con que tropieza el arte clasicista, empeñado en que hasta lo divino se vuelva verosímil para los que carecen de capacidad imaginativa. Ahí esta el dilema para las personas que en nuestros días se enfrentan al arte mesoamericano con el criterio *more naturalistic, less naturalistic* y que quedan decepcionadas por no encontrar ni naturalidad, ni belleza natural.

El criterio de la verosimilitud es absurdo, y es tan absurdo aplicarlo al arte prehispánico como a cualquier creación visionaria, no realista. Aunque en ese caso es un absurdo tremendo. La realidad que al artista del México antiguo le toca expresar y que muchas veces ha logrado expresar en forma grandiosa, es la representación que la colectividad se forma del mito y de los dioses. Y la expresión de lo divino, de lo que es fundamento y sentido del ser debe ser grande y sublime. No se trata de hacerlo verosímil, sino de hacerlo creíble.

Para ello aquel artista se elaboró el idioma formal de un

expresionismo visionario, que descarta los elementos asociativos porque limitan y paralizan la imaginación; un lenguaje cúbico-geométrico, un lenguaje de signos, objetivo, exacto y de validez universal.

El realismo, que ya Lessing había considerado inadecuado para hacer visible lo invisible, puede ser suficiente y adecuado cuando se trata de satisfacer las exigencias estéticas de una sensibilidad refinada, pero no la necesidad de vivencia metafísica que hinche el alma religiosa. Y en Mesoamérica la humanización de lo divino, la degradación de lo divino a la medida de lo humano, habría parecido blasfemia.

Sólo es posible lograr la comprensión del arte antiguo de México, penetrar en su más profunda esencia, si nos damos cuenta de la poderosa fuerza visionaria que lo impregna y lo determina.

En busca de un idioma plástico propio para dar expresión a lo visionario, ese arte llega a la Forma simbólica, a la cual incorpora elementos de la realidad, para intensificar, mediante el contraste, el efecto. Sabe plasmar lo terrible, dimensión de importancia decisiva dentro de una concepción del mundo basada en el dualismo. Encomienda a la Forma la función de estimular la fantasía religiosa. Sujeta a la ley, al orden, al ritmo, la Forma misma se vuelve instrumento del conjuro mágico.

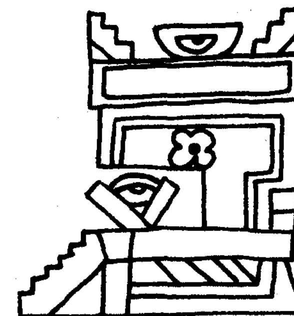
El conocimiento de los astros fue la pasión de los pueblos del México antiguo; fue para ellos *la* ciencia, la ciencia de lo único digno de saber, pues les revelaba el ser y el actuar de los dioses, sus acciones y reacciones.

La observación de los fenómenos siderales y de la periodicidad con que aparecen y desaparecen constituía un asunto de trascendencia vital, la primera y la más urgente de las necesidades sociales. Creían que no era posible sostener el régimen de la Tierra sin conocer exacta y detalladamente el régimen del Cielo. La tarea más importante de los sacerdotes era leer en los astros el acaecer cósmico.

31 En casi todos los templos existía lo que nosotros llamamos un "observatorio" o, por lo menos, un puesto de observación, desde el cual se registraban los fenómenos celestes.* Día y noche, siempre y a cualquier hora estaban alerta los observadores; nada de lo que sucedía en el firmamento debía escapar a su atención, y todo lo interpretaban los sabios que conocían el orden y consideraban cada indicio de irregularidad como anuncio de acontecimientos funestos. Gracias a esa observación de los astros, intensa, minuciosa y permanente, adquirieron un saber astronómico en comparación con el cual parece bastante atrasado el de los europeos contemporáneos.

Los datos astronómicos de los tres códices mayas que se han conservado, muy especialmente los del Códice de Dresde, además de revelar amplísimos conocimientos, son asombrosamente exactos en sus cálculos y sus vaticinios. Tal es la opinión, apoyada en investigaciones, de E. Förstemann, intérprete del Códice de Dresde, de John E. Teeple, del Instituto Carnegie ("Maya astronomy", *op. cit.*) y de H. Ludendorff, director del observatorio astronómico de Pots-

* El procedimiento era sumamente sencillo, según se infiere de las representaciones del Códice Nuttall o del Códice Selden: Dos palos cruzados, detrás de ellos el ojo del observador, y, como mira, la punta de una estela o una esquina del templo.



31. Representación de un observatorio. Códice Selden.

dam. Yo no puedo permitirme ningún juicio crítico a este respecto. Ludendorff, quien supone que las tablas del Códice de Dresde forman un registro de las conjunciones eclípticas que ocurren en el transcurso de un periodo de 33 años, volvió a establecer los cálculos en que estriban y llegó a la conclusión de que son enteramente correctas; que las divergencias que existen entre los dos cómputos son levísimas, pues consisten a lo más en un solo día. Según Alfonso Caso ("Nuevos datos para la correlación de los años azteca y cristiano", *Estudios de Cultura Náhuatl,* Vol. I, 1959) el día se contaba en el México antiguo desde el mediodía hasta el mediodía siguiente. No es remoto que esto explique parte de las divergencias comprobadas por Ludendorff. Seler explica, como sigue a continuación, por qué los códices mexicanos no permiten un control tan sencillo: "En los códices mayas encontramos cálculos detallados, una escrupulosa exactitud en la fijación de las fechas y de los intervalos. Aquí, en los códices mexicanos, existe sólo una insinuación de lo propiamente aritmético. Esto –lo aritmético– queda relegado al segundo plano; el primero lo ocupan las imágenes. Se tiene la impresión de que los códices mexicanos recuerdan al iniciado cosas que ya conoce, mientras que los códices mayas fijan o transmiten conocimientos."

Es cierto que la admiración que nos inspira el saber astronómico de los pueblos mesoamericanos no debe hacer-

nos olvidar que su objeto era fundamentalmente distinto del que persigue nuestra astronomía, basada en Kepler. El único y exclusivo fin que los guiaba al estudiar los movimientos de los astros era leer en ellos, en la regularidad y las posibles irregularidades de su trayectoria, el obrar de los poderes divinos. Si la física nos enseña que una fuerza –la atracción del sol– es la causa del movimiento de la tierra y de los astros, esta fuerza era para el mexicano antiguo la acción de los dioses, y lo que trataba de explorar era la naturaleza de los dioses y los designios que determinan sus acciones; y, hecho aún más decisivo, ese conocimiento regía su conducta frente a aquellas fuerzas, de cuya benevolencia o malevolencia dependía la existencia terrenal. Lo que se empeñaba en investigar, con el mayor celo, con diligencia y esmero admirables, no era la "ley de la naturaleza". Para el hombre de nuestra época –tenga o no preparación científica, aunque en realidad a todos se nos infiltra desde pequeños el pensamiento científico-técnico– esto es absurdo, y aún más absurdo, casi inconcebible, le ha de parecer que con tal actitud mental los mayas pudiesen reunir conocimientos tan preciosos. Pero una cosa es el conocimiento de los hechos y su exactitud –lograda a fuerza de cuidadosa observación–, y otra, bien distinta, es saber que los hechos obedecen a lo que nosotros llamamos "las leyes de la naturaleza". La ley de la gravitación, descubierta por Newton, se conoció relativamente tarde, en el siglo XVII. Pero con el fenómeno de la gravedad y sus efectos el hombre estaba familiarizado desde tiempos muy remotos. Por su observación, por su experiencia práctica sabía que al llenar de agua una vasija, había que colocarla hacia arriba, para que no se derramara el contenido. Y también sabía que, si la dejaba caer, se rompía.

Lo que el Cielo estrellado descubría al hombre precortesiano eran indicios, presagios, revelaciones de los planes divinos. Y si la posición de los astros le anunciaba malas cosechas, sequía, hambre, tenía que hacer esfuerzos supremos por reconciliar al dios de la lluvia, a las deidades de la fecundidad o a cualquier otro numen competente en el caso respectivo, para evitar que dejaran de ejercer sus funciones.

El orden, manifiesto en el retorno cíclico de los fenómenos, cobraba carácter sagrado y aun divino gracias a su mensurabilidad. Ese orden, de acuerdo con el cual obraban y debían obrar los espíritus y los dioses, era para el hombre la Ley.* (Si en lo sucesivo empleamos el término "astronomía", lo haremos en la inteligencia de que se trata de una ciencia esencialmente diferente de lo que para nosotros significa esta voz.) Así como reconocimos que el factor decisivo de la creación artística es la voluntad de arte, distinta en distintos pueblos, temperamentos y épocas, se podría hablar igualmente de una voluntad de ciencia. Y habría que partir del hecho de que la astronomía precortesiana es regida por otra voluntad de ciencia que la kepleriana. "Existen –dice Spengler (*La decadencia de Occidente*)– tantos mundos numéricos cuantas culturas superiores. . . El número no es el mismo para toda la humanidad, sino que en cada caso peculiar corresponde a determinado tipo de humanidad."

"Los primitivos no perciben las cosas como nosotros", afirma Lévy-Bruhl (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*). "Cualquiera que sea el objeto que se le presente, siempre implica propiedades místicas, inseparables de él, y que el espíritu del primitivo efectivamente no separa de él al percibirlo. Para él no existe ningún hecho propiamente físico en el sentido que nosotros damos a la palabra." Esto es aplicable a los pueblos del México antiguo, de ningún modo primitivos, sino, por el contrario, altamente civilizados.

El hombre precortesiano no puede representarse un fenómeno importante para su existencia, por ejemplo la salida o la puesta del Sol, como un hecho físico, causado por la revolución de un cuerpo celeste, la Tierra. Para él la Tierra, el Sol y todas las demás creaciones de la naturaleza, monta-

* En el mismo sentido la astronomía babilónica es interpretación mítica del universo. Ernst Cassirer (*Antropología filosófica*) escribe: "Lo que el hombre realmente buscaba en el cielo era su propio reflejo y el orden de su universo humano. . . Parecía necesario volver la vista al cielo al efecto de organizar la vida política, social y moral del hombre. . . El primer y esencial propósito de la astronomía consistía en obtener una luz acerca de la naturaleza y actividad de estos poderes, al efecto de prever sus influencias peligrosas y poder eludirlas."

ñas, ríos, nubes, etc., son manifestaciones de ciertos seres, espíritus o dioses, que moran en ellos, que rigen su existencia y su conducta y los inducen a acciones idénticas o por lo menos afines a las del hombre.*

El Sol, que el hombre ve salir y ponerse, es el dios solar, que recorre la bóveda celeste. Cuando se pone el astro, el dios muere, se hunde en el seno de la Tierra. Al mundo inferior, a Mictlan, lo conduce Xólotl, el de la cabeza de perro, exactamente como al difunto lo conduce allá el perro que se enterró con él. Muere el Sol para resucitar con nuevo vigor, con nuevo brillo. Lo acompañan en su ascenso los jaguares y águilas, las almas de los guerreros muertos, y cuando llega al cenit, lo acogen las almas de las mujeres muertas de parto, que cuidan de él en su camino hacia el renacimiento. Y así como a mediodía al empezar sus horas libres de servicio, por así decirlo, las almas de los guerreros muertos se transforman en colibríes y en esta forma bajan a la Tierra para chupar la miel de las flores, así las ánimas de las madres muertas, después de haber acompañado al Sol hasta el mundo inferior, vagan en la noche en torno a las encrucijadas, enferman y embrujan a los niños, asustan a las mujeres e inducen a los hombres a la impudicia, al adulterio, al pecado. Puesto que en el mundo del pensamiento mágico, inespacial e intemporal, no hay ni causalidad ni contradicción, no es raro que esa representación de la muerte del Sol coexista con otra concepción, según la cual el Sol está obligado a sostener cada noche un combate enconado contra sus adversarios, el ejército de las estrellas, que tiene que vencer con ayuda de su séquito –los guerreros muertos en la batalla o en la piedra de los sacrificios–

* Sobre la fundación de Tilatongo dice la leyenda mixteca, según Burgoa (*Geográfica descripción*): Uno de sus caciques salió a conquistar tierras donde pudieran establecerse. Cuando llegó a la región de Tilatongo la encontró deshabitada. La tierra estaba desierta, el Sol ardía mucho. Como no pudo creer que la tierra no fuese de nadie, juzgó que el señor de ésta era el astro y lo retó a la lucha. Cuando al atardecer, el Sol declinó y las nubes se tiñeron de un color rojizo, creyó que lo había matado, y cuando se puso por completo se declaró vencedor y fundó la ciudad. El hecho de que a la mañana siguiente el Sol volviera a salir no pudo quebrantar su convicción de que con sus flechazos lo había vencido.

para poder resurgir victorioso y resplandeciente en el Cielo matutino. "Su victoria significa un nuevo día de vida para los hombres" (Caso).* La explicación física –vamos a insistir una vez más en ello– ¿qué hubiese significado al lado de la interpretación mítica? Interpretación mítica que a su vez regía la conducta de los hombres y les imponía la obligación de brindar a la deidad su ofrenda, el corazón y la sangre de los hombres, para que no sucumbiera en su lucha y fuera capaz de ejercer su función de alumbrar y dar calor a la Tierra. La muerte del Sol, es decir, la puesta del Sol, es al mismo tiempo el sacrificio –el hombre que ofrece su vida a los dioses–, mientras que la salida del Sol significa su renacer, su rejuvenecimiento por el sacrificio.

La salida y la puesta del Sol, que encuentra ahí una interpretación plausible para el pensamiento del hombre precolombino, son, por mucho que hubiesen de impresionarlo, un fenómeno relativamente sencillo en comparación con lo que le sucede a la Luna y sobre todo al planeta Venus, "que, según el mito, surgió inmediatamente de ella" (de la Luna). (Eduard Seler: *Códice Borgia*.) La Luna, con el eterno alternar de sus fases (novilunio, plenilunio, creciente, menguante), es un espectáculo cósmico que desde tiempos inmemoriales ha excitado la fantasía de todos los pueblos y zonas, y no en último lugar porque se ha creído reconocer –asimismo desde tiempos inmemoriales– la honda influencia que ese astro ejerce sobre varios fenómenos terrestres: la fecundidad, la germinación, el desarrollo de la vegetación, etc. Influencia a la que está expuesto incluso el organismo humano y –según se creía aún hace poco, teniendo presente cierta coincidencia del ciclo de las fases

* Un paralelo sorprendente lo ofrece el culto egipcio al dios Ra. "Cada noche cuando el dios del sol, Ra, descendía de su hogar en el oeste ardiente, tenía que sostener una lucha encarnizada contra multitud de demonios, al mando de su enemigo Apepi, que caían sobre él. Para socorrer al dios, se formaba una imagen de cera de Apepi, en forma de monstruoso cocodrilo o de serpiente... Esta figura, metida en una caja de papiro sobre la que se hallaba un dibujo semejante, se envolvía con cabello negro y luego el sacerdote la maltrataba con un cuchillo de piedra, la tiraba al suelo y escupía en ella. Los malos enemigos sentían el castigo impuesto a sus efigies como si lo hubiesen sufrido en su propio cuerpo. Huían y el dios del sol triunfaba una vez más" (Frazer: *The Magic Art*).

lunares con el ciclo de la menstruación–, muy especialmente el cuerpo femenino. El Sol, cuando vuelve a nacer, tiene la misma forma de antes, mientras que la Luna está sujeta a un cambio continuo. Se la ve crecer, aumentar, alcanzar su plenitud y luego volver a menguar. En esto se basa Seler para establecer una relación entre la pierna que le falta a Tezcatlipoca y el cuarto menguante de la Luna, al que le falta la parte inferior –o sea la pierna–, y para sostener
188 que la Coatlicue Mayor del Museo Nacional de Antropología con las dos cabezas serpentinas que sustituyen la suya, cortada, simboliza a la Luna creciente que ha perdido la parte superior de su disco.*

Puesto que las fases lunares se suceden en periodos de duración regular, la Luna llega a ser la medida del tiempo. La división del mes precortesiano en veinte días caracterizados por determinados signos se basa con toda probabilidad en la cuenta vigesimal de esos pueblos. Seler procura explicar con el mito de la Luna el hecho –a primera vista raro en un mundo que insiste con celo casi maniático en la concordancia de los números y series numerales– de que estos mismos símbolos se numeraban, además, de uno a trece, serie totalmente ajena al sistema vigesimal. Es cierto que la revolución de la Luna se efectúa en 27 1/3 días; durante la mitad de este lapso crece, en la otra mitad mengua. Se escogió –según Seler– el número veintiséis (dos por trece), como un número aproximado, sea porque en aquella época primitiva en que se fijó el calendario la observación no era todavía tan exacta, sea porque el número veintisiete resultaba muy incómodo para dividirlo entre dos. También es posible que no se contara el único día en que la Luna permanece invisible. Veintiséis, no veinticuatro, era también el número de horas en que era dividido el día: trece horas diurnas, de acuerdo con los trece Cielos, cuatro de transición y nueve nocturnas, regidas por los nueve Señores de la Noche.

No hace falta ser "lunático", actitud muy de moda entre

* Esto evoca la representación que los caldeos tuvieron de Bel, creador de los hombres, que se mandó cortar la cabeza para mezclar su sangre con la Tierra. Del terrón sangriento hizo al hombre.

los mitólogos, para admitir que entre las representaciones cósmicas del hombre precortesiano ocupaban el primer lugar los mitos lunares y que su importancia era mucho mayor que la de los mitos del Sol y de la Tierra (estos últimos relacionados con la Luna). Cuando los españoles desembarcaron en el Nuevo Continente, fueron testigos de que el poderoso imperio azteca sacrificó un número enorme de seres humanos a Huitzilopochtli, su deidad tribal. Y como este hecho les causó intensa impresión, es natural que en la vieja Europa cundiera la idea de que en aquel mundo predominaba el culto del Sol, de modo que éste, una vez más, hizo palidecer a la Luna.

La Luna, femenina en la representación de aquellos pueblos, es la adversaria del Sol. Sólo puede aparecer cuando el dios solar ha muerto, ha bajado al mundo inferior. La Luna es la que eternamente se transforma y renueva, es el símbolo de la incertidumbre de todo ser, del "muere y sé" goethiano, del cambio perenne a que está expuesto todo lo terrestre y que es la idea fundamental en que se inspira, en el México antiguo, la concepción de la naturaleza. Además es, por así decirlo, una confirmación cósmica de la creencia en el rejuvenecimiento, creencia de que se deriva, en el mundo helénico, el culto de Adonis, en el egipcio el de Osiris. La Luna, "la promotora y hasta la causa de toda génesis", está vinculada también con la idea del crecimiento, esencial en una religión agraria; uno de sus símbolos es el caracol marino, signo del nacimiento. Están en relación con ella los dioses de la fecundidad: Xipe Tótec, el dios del maíz tierno; los dioses del pulque; Tlazoltéotl, diosa de la Tierra, del amor, del pecado y de la voluptuosidad, que simboliza la procreación, dando a luz al joven dios del maíz; Xochiquétzal, diosa de las flores, de la danza y del amor, patrona de las amas de casa, aunque también de las cortesanas. Y como la Luna es la que camina de noche, "el ojo de la noche", está asimismo emparentada con Tezcatlipoca, dios del Sol que se pone, Tezcatlipoca el nocturno, el todopoderoso, quien mediante su espejo lo ve todo y castiga todo pecado.

Ahora bien: ¿cómo se refleja en el mito de aquellos

pueblos lo que acabamos de exponer en forma abstracta? El ejemplo más convincente es quizá la interpretación que encontramos en el Códice Borgia de la doble aparición y desaparición del planeta Venus, estrella de la tarde y de la mañana. El comentario de Seler a las correspondientes láminas de ese manuscrito (nos. 29-46) –para él "el núcleo y sin duda alguna la parte más extraña del Códice"– se intitula, un tanto novelescamente, "El viaje del planeta Venus a través del infierno". Se trata de la identificación de las diferentes fases que el planeta presenta durante su revolución, con la leyenda de Quetzalcóatl, el dios que salió hacia el Este, al encuentro del Sol, que se quemó allí en la hoguera y cuyo corazón se transformó en el lucero matutino. La desaparición y el resurgimiento de la estrella de la mañana están representados como el viaje y el autosacrificio del dios-sacerdote. Lo vemos, es decir, vemos al planeta Venus, que se desvanece entre los rayos solares, que, agonizante, baja por el agujero en la Tierra al mundo inferior, para ser despedazado en la región del Norte, región "de la piedra y del frío". Se ve a Xipe Tótec –o sea la Luna que se pone– levantando en la mano derecha la cabeza cortada del esqueleto. Se ve a Quetzalcóatl, transformado en Venus, saliendo en el Cielo nocturno, entrando en el templo de la noche y rindiendo homenaje al señor de la noche. Luego vemos un bulto mortuorio, envuelto en una manta, alrededor del cual se enroscan unas figuras parecidas al dios del viento, que simbolizan la noche y la muerte. Acompañamos a Quetzalcóatl cuando sale del vientre de la diosa de la Tierra y baja desde la región de la claridad a la de las tinieblas: desde el Cielo, donde fue estrella, al mundo inferior. Allá el lucero vespertino, ya muerto, aparece como esqueleto. Y ahora sucede el milagro. De la cámara anterior del templo conducen a la cámara principal dos caminos, en cada uno de los cuales anda una figura del dios. Una, representada como un Quetzalcóatl viviente o destinado a vivir; otra, como un Quetzalcóatl muerto o destinado a la muerte, pintado de "color de hueso", que es el color de la muerte: blanco con puntos rojos. "El dios que pasa por los aposentos –explica Seler– aparece, pues, por así decirlo,

desdoblado." Dos Quetzalcóatl: de nuevo aquel dualismo que vemos simbolizado en el nombre de Ometecuhtli, "dos señor". La lámina siguiente representa a los dos Quetzalcóatl enfrentándose uno a otro en el juego de pelota. El de "color de hueso" es vencido por aquel cuyo destino es vivir. En otra escena, encima del Juego de Pelota, se describe la inmolación del dios vencido. Yace en la piedra de los sacrificios, abierto el pecho; le están sacando el corazón. El sacerdote que celebra la ceremonia es el Quetzalcóatl viviente o que vivirá. Así como en la leyenda teotihuacana el dios Nanahuatzin, "doble" de Xólotl, se arroja a las llamas de la hoguera, para que renazca el Sol, así el Quetzalcóatl destinado a resucitar es cocido en una olla sobre la lumbre. En el centro de la lámina siguiente hay un corazón humano. Brota de él un árbol en flor, en cuya copa vemos arrodillado a Quetzalcóatl en disfraz de colibrí. El dios, es decir, el planeta Venus, ha vuelto a nacer. Tuvo que sacrificarse, tuvo que bajar al Infierno, resucitar y rejuvenecerse –como resucita y se rejuvenece la Luna– para poder resurgir en forma de colibrí. (Exactamente como Quetzalcóatl después de su autosacrificio en la pira, también el dios del maíz, después de ser hundido en la Tierra, debe recorrer el inframundo, para volver a salir asimismo en el Este, región de la aurora, la primavera y la juventud. En el *Popol Vuh,* libro de tradiciones de los maya-quichés, tienen que descender al mundo inferior los gemelos Hunahpú e Ixbalamqué. Después de pasar por las diferentes regiones subterráneas, después de salir airosos de las pruebas mágicas y vencer en el juego de pelota a los demonios de las tinieblas, salen en el firmamento, transformados en el Sol y la Luna. Rafael Girard –*Los mayas eternos*– considera a Hunahpú como un "doble" del dios del maíz, quien, una vez terminada en la oscuridad –por debajo de la superficie terrestre– la tarea propia de este numen, "sube al cielo, convertido en dios solar".) La lámina final, para no decir la apoteosis final, representa a Quetzalcóatl en el momento de sacar el fuego nuevo del corazón de la diosa de la Tierra. La estrella matutina, que "precede al guerrero", puede reaparecer, esplendorosa, en el Cielo.

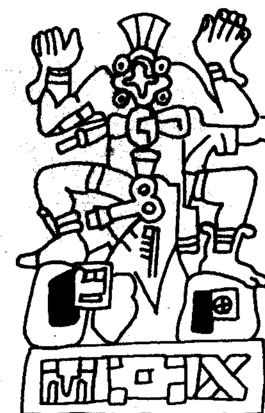
Popol Vuh

Así interpreta el Códice Borgia los cinco periodos del planeta Venus. Interpretación mitológica, o bien científica, viendo las cosas desde el punto de vista prehispánico. Lo que se observó y calculó con exactitud científica se vuelve representación vívida e impresionante del renacimiento de Quetzalcóatl, el Mesías mexicano. Esa es la ley que busca el hombre del México antiguo: lo que antes hemos llamado el orden cósmico.

He aquí una de las grandes epopeyas de la humanidad, comparable por el vigor y la espontaneidad de la visión a la *Ilíada,* al *Cantar de los Nibelungos,* a la *Canción de Roldán,* con la diferencia de que su héroe no es un guerrero que con armas y escudo sale a vencer y matar a sus enemigos. Epopeya religiosa como aquel otro gran poema religioso, el *Libro de Job.* Mientras que el heroísmo de Job reside en su fe inquebrantable, que no flaquea en medio de los más crueles sufrimientos y tribulaciones, el héroe es aquí el dios-sacerdote de los toltecas, el benefactor de su pueblo, que se incorpora triunfante a la serie de las deidades que desde el firmamento gobiernan los destinos del mundo y de los hombres.

Ese poema visionario es instructivo para nosotros desde otro ángulo más. Precisamente como en las conjunciones del planeta se trata de fenómenos enteramente dilucidados por la astronomía, las imágenes del Códice Borgia nos ofrecen una posibilidad de comparar nuestra concepción de la naturaleza con la del hombre prehispánico, que en general sólo conocemos por indicios, aunque tan claros y en número tan grande que permiten sacar conclusiones muy exactas.

El hombre precolombino es un excelente observador de los fenómenos naturales. Es muy probable que haya visto mejor, más intensamente que nosotros. Dan fe de ello numerosas representaciones artísticas. Al estudiar la disertación de Förstemann sobre el Códice de Dresde, quedamos impresionados ante la precisión lograda por los mayas en la observación de los fenómenos celestes. Supieron calcular al día los periodos del planeta Venus. Pero ese mundo no se interesaba –no era posible que se interesara– por la causa

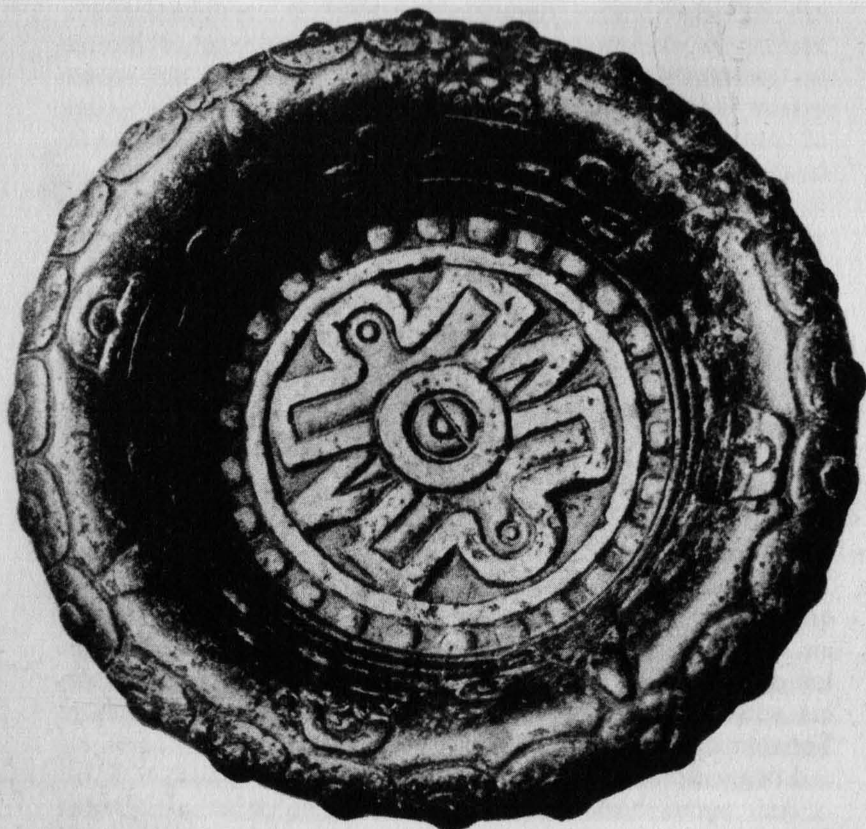


32. El relámpago. Códice Dresde.

física de este movimiento. "La causa real la buscará siempre en el mundo invisible, mas allá de lo que nosotros llamamos 'la naturaleza', en lo metafísico" (Lévy-Bruhl). Lo visible, que se explora con una minuciosidad sin par, se transforma en su imaginación. Los movimientos del planeta Venus son los efectos de las acciones de Quetzalcóatl, o, más bien, son las acciones de Quetzalcóatl. Para el mundo que creó el Tonalámatl, ésta es la realidad.

Los ejemplos son innumerables.

Así como aquellos hombres no concebían al planeta Venus en forma de un astro que aparece y desaparece en el Cielo de acuerdo con alguna ley astronómica todavía ignorada, tampoco les era posible imaginarse el relámpago como un fenómeno físico: para ellos era un animal que es enviado, o que se precipita, desde el Cielo a la Tierra: la serpiente de fuego, arrojada por Tláloc, dios de la lluvia y de la lluvia de fuego, esa lluvia de fuego que causó la destrucción del tercer mundo. También representaban el rayo en forma de perro, pues era "lo que muerde y devora". Así, en forma de un perro que se despeña desde el Cielo, lo vemos en el Códice de Dresde. "Como el relámpa- 32
go es el animal que se hunde en la Tierra, que hiende la Tierra" (Seler), el perro es asimismo el acompañante del



33. Fondo interior de un vaso de corazones con el signo Ollin. Piedra. Cultura azteca.

muerto, que le abre los caminos hacia el mundo inferior. Y por cierto se ve frecuentemente a Xólotl, el dios de la cabeza de can, junto a la serpiente de fuego, que simboliza el rayo.

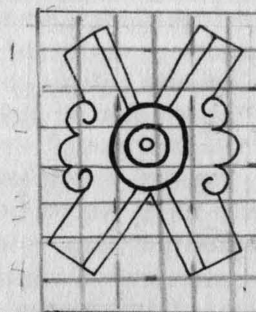
El terremoto se interpreta como un movimiento de las deidades encargadas de sostener el disco terrestre, que, cansadas por el peso de la carga, la pasan de un hombro a

otro. Y el hombre debe apresurarse por restablecer sus fuerzas, haciéndoles sacrificios. "Los tlaxcaltecas atribuían los temblores y terremotos a que los dioses que tenían en peso al mundo se cansaban y entonces se relevaban, lo cual era causa de los temblores" (Muñoz Camargo: *Historia de la República y de la ciudad de Tlaxcala*).

Las representaciones de Chalchiuhtlicue en los códices muestran un chorro de agua que parte de la diosa y que se lleva a hombres y cosas. El agua –así lo explica el intérprete– es símbolo de la vanidad e inconstancia de lo terrestre, idea expresada también en el dicho "todo se lo lleva el agua". En el Códice Telleriano-Remensis vemos arrastrados por el agua a un hombre con un escudo y un haz de lanzas y a una mujer con un cofre de mimbre. Según Pedro de Ríos, esto significa la pérdida de los bienes y la muerte en la guerra; y la mujer simboliza el ser vendido como esclavo.

El hombre del México antiguo no era capaz de imaginarse el movimiento como una fuerza mecánica; se lo representaba como un espíritu que se apodera de los hombres, animales, astros, etc., para impulsarlos. Los veinte signos de los días son representaciones de seres o cosas concretos, como "serpiente", "conejo", "agua", "perro", "casa", "pedernal", "flor". Hay una sola excepción: el signo decimoséptimo, que corresponde a Ollin, movimiento. Esto signifi- 33/34
ca que "movimiento" era para ellos algo tan concreto como la serpiente o la casa.

Según la creencia de los pueblos mesoamericanos, el



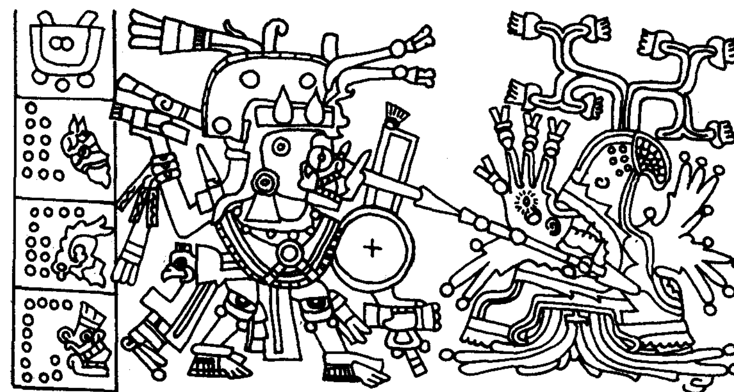
34. El signo Ollin. Códice Borgia.

movimiento del Sol en el firmamento lo produce el soplo del viento. Ehécatl, el dios del viento, impele el globo solar. Los portadores del Sol eran dos serpientes rojas, llamadas Xixiuhcoa. Son Xixiuhcoa las dos culebras enroscadas en ambos altares a los lados Norte y Sur de la Pirámide de Tenayuca, cuyas crestas están dirigidas hacia donde el Sol se pone en los días de solsticio.

Al colibrí se le consideraba como símbolo de la resurrección. Se creía que durante la estación seca este pajarito permanecía colgado de un árbol, muerto, seco, sin plumas, y que resucitaba al comenzar el tiempo de las lluvias. Dice Sahagún: "Renuévanse cada año; en el tiempo de invierno cuélganse de los árboles por el pico: allí colgados se secan y se les cae la pluma. Cuando el árbol torna a reverdecer, él vuelve a revivir y tórnale a nacer la pluma, y cuando comienza a tronar para llover, entonces despierta, vuela y resucita." Así, las almas de los guerreros muertos, cuando bajan del Cielo, aparecen como colibríes. Y puesto que Huitzilopochtli es el patrono de los muertos en la guerra y como él mismo resucita cada mañana, el colibrí es su atributo. Lo dice su nombre: *huitzitzilin* significa "colibrí". Su tocado se compone de plumas de colibrí, y se le suele representar asomando la cabeza por el pico de este pájaro.

La mariposa, símbolo del planeta Venus y del guerrero muerto, es asimismo el símbolo del fuego y del dios del fuego. En el Códice Borgia (lámina 13) el acto de sacar fuego es caracterizado por una figura parecida a mariposa, que sale por debajo de uno de los palillos. ¿Por qué? ¿Por qué no figura como símbolo del fuego la antorcha encendida, como en casi todas las partes del mundo? ¿Dónde está, entonces, la relación entre la mariposa y el fuego? Eulalia Guzmán ("Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano", *op. cit.*) dice a este respecto: "El temblor de la llama luminosa les parecía el agitarse de alas de mariposa."

Además de corazas, espadas y bombardas de acero, los españoles, al desembarcar en el Nuevo Continente, trajeron el caballo. Para los aztecas, que hasta entonces no conocían este animal, fue un ser monstruoso e inconcebible, que los llenaba de terror pánico. ¿Cómo vieron a este ser, al cual



35. Aniquilación de la montaña. Códice Bolonia.

los pueblos precolombinos atribuían la superioridad de los españoles? ¿En qué forma lo incorporaron a su propio cosmos? Bernal Díaz, uno de los capitanes de Cortés, nos dice que cuando éste emprendió en el año de 1524 una expedición punitiva a Honduras, pasó por Tayasal (actualmente Flores), en la isla de Cozumel, donde lo acogió cordialmente el cacique Canek. Uno de los caballos se había enfermado, y Cortés se vio obligado a dejarlo allí, al cuidado de Canek. Cuando se habían marchado los españoles, los indios instalaron al caballo en uno de sus templos. Era para ellos un poderoso dios de los españoles, el creador del rayo y del trueno. Le llevaron las ofrendas usuales: frutas, animales, flores, miel. Naturalmente se murió de hambre. Los indios, horrorizados, esculpieron en piedra la imagen del caballo y la colocaron en el templo, donde la adoraban como antes al dios que representaba. Cuando en 1618 llegaron a Tayasal dos misioneros, Fuensalida y Orbita, todavía encontraron allí la estatua del caballo.

El lucero del alba (Tlahuizcalpantecuhtli) es el guerrero que precede al Sol naciente. Con su arma —sus rayos— despeja el camino por el firmamento para el dios solar. En los *Anales de Cuauhtitlán* se narra que la estrella de la

mañana mata en determinadas fechas a seres de muy diversa índole: a los ancianos y ancianas, a los grandes señores, a la lluvia (para que no pueda llover), al agua (para que se produzca la sequía). En el Códice Bolonia (lámina 10) se 35 representa la muerte de la montaña, que es también un ser vivo. De su herida manan ríos de sangre, caracterizados como tales por las flores de que están guarnecidos.

Cuando el artífice del México antiguo dibuja un árbol, representa el tronco, las flores y la raíz. La raíz tiene casi siempre la forma de unas fauces serpentinas o de un pico de águila, con que el tronco se clava, por así decirlo, en el cuerpo de la tierra. Jamás falta la raíz. Ella es lo característico, lo decisivo. Para el hombre del México antiguo la imagen del árbol no sería completa sin la raíz; no pasaría de ser un palo decorado de flores. El artista de la civilización occidental figura el tronco, la copa, las ramas, el follaje, del que a veces asoman flores. Se concreta a lo ópticamente perceptible. La raíz se halla debajo de la superficie de la tierra, por tanto no se representa. Cuando Durero o Leonardo dibujan ocasionalmente raíces, se trata de raíces que sobresalen del suelo, o del estudio, digamos, anatómico de una raíz excavada. El realismo de Durero es captación del fenómeno óptico; el realismo de aquel hombre mexicano es su saber de las cosas, el hacer visibles las fuerzas que obran en ellas y merced a las cuales propiamente existen. Más allá del aspecto exterior trata de penetrar en las profundidades, aquí literalmente en las profundidades de la tierra, por debajo de la superficie del suelo, hasta llegar a lo esencial, lo esencial para él.

Eso significa que no existe la limitación que resulta al aceptar como "la realidad" únicamente lo perceptible por los sentidos, considerando todo lo inaccesible a ellos, todo lo suprasensible y metafísico, como oculto, fantástico y por lo tanto sólo hasta cierto punto verdadero. El hombre prehispánico no distingue entre percepción e imaginación –o sólo en el sentido de que lo perceptible y percibido le inspira más bien desconfianza–, y no por una incapacidad de comprender lo "real", sino por una íntima necesidad de valoración. No le importa lo que es, sino lo que significa

aquello que es. La valoración que hace de lo que es, depende de su representación, que no parte nunca del dato material; depende de su idea, en cuya elaboración intervienen experiencia psíquica e intuición mágica, sueño y subconsciente y, no en último lugar, la tradición del clan. Y por esto cree el hombre en su representación. Y como en todas partes donde el pensamiento causal todavía no ha sustituido al pensamiento mágico, cree en ella con tanta intensidad que los conocimientos racionales no gozan de ningún aprecio como factor constitutivo de valor y determinante de valor. El famoso debate de la Edad Media entre realistas y nominalistas, en que los primeros creían en la existencia real de las ideas, mientras que para los segundos éstas no eran sino creaciones del intelecto, se resuelve aquí intuitivamente a través de la concepción mítica del mundo: en el sentido de que la realidad que nos presentan los sentidos no es sino ficción, de que lo único real son las fuerzas sobrenaturales, no aprehensibles por los sentidos, sino sólo por la imaginación.

La vida del hombre de pensamiento mágico es un eterno soñar despierto, al cual ni siquiera la muerte pone fin, pues ésta propiamente no existe: es sólo un pasar a otro estado del ser.*

Y por eso el mundo del México antiguo es más complejo que el del determinismo: abarca la esfera de lo visible y la de lo invisible. Lo metafísico no es una dimensión más, con su propia medida y su propia ley: forma parte integrante del cosmos. De ahí la unidad de aquella concepción del mundo.

De tal concepción del mundo y de la naturaleza brota, como es natural, la concepción del arte. Al representar determinado fenómeno natural, por ejemplo la serpiente, el águila, el jaguar, el colibrí, el caracol, es decir, en el caso preciso en que Aristóteles recomienda al artista "la copia de la naturaleza", no se procura de ninguna manera fijar y transmitir lo ópticamente aprehensible. En el objeto repre-

* Con esto el primitivo hizo uno de los grandes descubrimientos de la humanidad: el del alma, o sea del ser o espíritu que abandona al cuerpo durante el sueño y después de la muerte y lo deja inmóvil.

sentado –la serpiente o el águila– y en la forma que se le da, se subraya siempre con energía que ahí se trata de una sustitución; que no se representa el animal mismo sino el espíritu, la deidad que éste encarna. Mito de sustitución, misterio de la metamorfosis: elementos que se encuentran, con variantes diversas, en muchas religiones. Así como el conocimiento que los mayas tuvieron de los astros no pudo llegar a ser astronomía en nuestro sentido, así la observación de la naturaleza practicada por el hombre precortesiano no pudo conducir a un realismo naturalista (en nuestro sentido). Es un arte expresivo, reflejo de su vivencia psíquico-religiosa de la realidad y la suprarrealidad.

Con esto surge una pregunta: ¿pueden aplicarse a este arte las categorías "abstracto" y "concreto"? Para el pensamiento mágico –como ya lo he expuesto– no existe esta contradicción. Los límites entre lo abstracto y lo concreto son borrosos, cosa que se refleja en la creación artística. Ejemplo de ello –uno entre muchísimos– es la estatua de
188 la Coatlicue Mayor en el Museo Nacional, en la que se entrelazan elementos abstractos y realistas. Esa mezcla es un hecho tan frecuente que materialmente se puede considerar como uno de los rasgos más característicos del arte mesoamericano. Si en el presente libro figura el término "abstracto", se ha empleado *faute de mieux,* como recurso técnico y con plena conciencia de que es una noción extraña a ese arte.

También carecen aquí de sentido términos como "cercano a la naturaleza" o "alejado de la naturaleza", conceptos por completo artificiales, inventados por la moderna ciencia del arte sólo para disponer de una clasificación más cómoda. Toda producción artística, de cualquier tiempo, revela la concepción de la naturaleza propia de la época y, sobre todo, de la capa social que determina dicha producción. Es lo que hace que la obra de arte sea comprensible para la gente a la que se dirige, es lo que le da valor social y validez social. Si hoy día eso ya no nos parece evidente sin más, es porque en el arte o, digamos, en la mayor parte de la producción artística se trata ya de adorno de paredes, un asunto privado, o de objetos –efímeros– de exposición. La

pintura del Greco revela su concepción de la naturaleza en la misma medida en que la obra de Rembrandt la suya. En el arte del Greco, impregnado de la mística toledana, lo corpóreo queda desmaterializado; llamea en él la pasión del alma que anhela ascender hacia Dios, unirse con Dios. Sus formas y su colorido muestran ese carácter religioso-metafísico, porque él veía, vivía así el mundo –la naturaleza–: religiosamente, metafísicamente.

Además, lo que nuestra teoría del arte llama "cercano a la naturaleza", se refiere tan sólo a un modo de crear que corresponde a la convención óptica de nuestros tiempos. Toda creación artística atenida más o menos a esta norma nos parece "cercana a la naturaleza". Pero no cabe duda de que la intención del artista bizantino, románico, gótico, no aspiraba en grado menor, ni con menor energía, a fijar en su obra la concepción suya de la naturaleza. Si para nosotros esta obra suya está "alejada de la naturaleza", es que él –el artista bizantino, románico o gótico– no veía ni sentía mundana y racionalmente, sino, de acuerdo con su concepción del mundo y de la naturaleza, religiosamente, visionaria y espiritualmente.

Cuando el artífice mesoamericano representaba en forma expresiva las fuerzas ocultas, misteriosas, que actúan dentro y detrás de los fenómenos, se trataba para él de representar la realidad, la realidad suya. Su pensamiento mágico no le impedía observar con perspicacia y fijar el resultado de tal observación. Piénsese en el gran número de representaciones plásticas de serpientes cuya fidelidad realista a la naturaleza no puede ser superada por ningún escultor europeo. Pero ¿qué significa esto? ¿Significa un acercarse a lo que nosotros llamamos "realismo"? ¿No es más bien que el idioma plástico del México antiguo, que aprovecha múltiples y diversos recursos, asimila también esos elementos para dar expresión a sus concepciones espirituales, psíquicas, religiosas?

Segunda parte

La expresión



36. Pirámide de Cuicuilco. México, D.F. Cultura preclásica.

I. La estética de la pirámide

La pirámide precolombina y la egipcia tienen en común una sola cosa: la denominación de pirámide. Por lo demás, nada. La pirámide mesoamericana es una pirámide escalonada, dividida en varios cuerpos. Arriba, en la plataforma había una o dos estatuas de dioses (este último caso es una peculiaridad de la pirámide azteca: Tenochtitlan, Tenayuca, Teopanzolco) delante de un templo, primitivo en cuanto a su estructura y a la distribución de las cámaras. A la plataforma, al santuario, conducen escaleras, uno de los rasgos más característicos de la pirámide precortesiana. La pirámide egipcia es un cuerpo estereométrico. Sobre la planta cuadrada, muros que ascienden sin interrupción hasta el vértice. Y en el vértice –punto matemático– no hay nada, ninguna imagen, ningún templo, ninguna escalera que lo comunique con el suelo. Hubo una época en que Egipto construyó pirámides escalonadas –pirámides escalonadas sin escalera–. Pero ya en tiempos muy remotos abandonó esta forma. La pirámide de Sakkâra del rey Djoser (tercera dinastía, alrededor de 2950 a.C.) se componía de cinco zonas, la del rey Snefru (cuarta dinastía, alrededor de 2600 a.C.) de siete, de las cuales ya sólo tres existen. Snefru mandó erigir una segunda pirámide en Dahschur, con la cual estableció el tipo de la pirámide egipcia. La pirámide escalonada desapareció totalmente de Egipto. No correspondía a la idiosincrasia de aquel mundo.

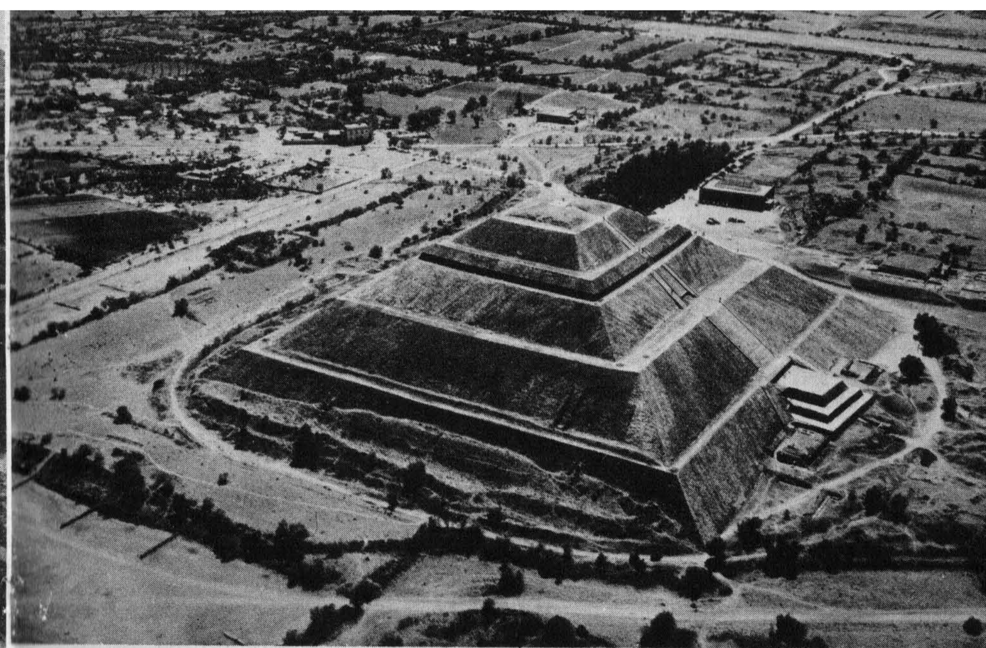
La pirámide egipcia es un monumento fúnebre, destinado a conservar a través de los siglos el cuerpo del faraón, junto con las ofrendas que lo acompañaron a la tumba, para que en el más allá no le faltase al gran señor nada del lujo y de las comodidades que habían alegrado su vida en la tierra. Es testimonio de un culto a la personalidad llevado al último extremo; del afán de inmortalidad de un poderoso, que levanta un monumento ciclópeo a fin de imponer su recuerdo para siempre a la memoria de los hombres. Lo decisivo en esta creación arquitectónica, motivo y propósito de su



37. Pirámide del Sol, vista desde la Pirámide de la Luna. Teotihuacán. Cultura teotihuacana.

construcción, son las cámaras funerarias. "Un hoyo en la tierra", las llama Worringer (*Ägyptische Kunst*). Y dice que la planta parece "una exhibición de los intestinos de una masa constructiva". "Las diferentes cámaras son huecos semejantes a cavernas, abiertos en la argamasa maciza de los muros" (U. Hölscher: *Grabdenkmal des Königs Chephren*). El hombre del México antiguo no conocía ese culto a los muertos, ni el culto a la vanidad personal. Además, su sensibilidad arquitectónica, fundamentalmente distinta de la de los egipcios, se expresaba no en una arquitectura de cavernas, sino en una arquitectura de espacios vacíos.

La pirámide mesoamericana no es una superestructura encima de una construcción subterránea, aunque a veces como en el Templo de las Inscripciones de Palenque, encerraba la sepultura de una personalidad prominente; tampoco consideramos las catedrales como superestructuras encima de los sepulcros de los prelados y príncipes cuyos restos descansan en ellas. La pirámide mesoamericana es un zócalo, un basamento para el templo que se encontraba en su plataforma superior.



38. Pirámide del Sol. Teotihuacán. Cultura teotihuacana.

Para que surgiese la pirámide precortesiana, no hacía falta ningún modelo extraamericano. Surgió de las concepciones religiosas de aquellos pueblos, del "culto a la altura" y de los supuestos técnico-constructivos de un crear arquitectónico que en el curso de centurias apenas había superado las condiciones primitivas impuestas por la ley de la gravitación.

Es cierto que el destino de la pirámide es encumbrar la imagen de la divinidad muy por encima de lo humano; pero, a pesar de la tendencia vertical inherente a su forma, alienta en la arquitectura precortesiana una marcada voluntad, no sólo de contrarrestar este impulso ascensional de la masa constructiva, sino de desviarlo con asombrosa dialéctica hacia la horizontal. La Pirámide del Sol de Teotihuacán, 37/38
no obstante su enorme altura de 60 metros, da la impresión de un edificio tendido, ancho y espacioso, en la planicie.

Esa orientación horizontal expresa determinada voluntad de
forma, muy enérgica, que revela mucho a quien sabe inter-
pretar las formas de acuerdo con su *Wesenswert* (valor de
esencia). Con verdadera obsesión se aprovechan todos los
recursos para imponer a la disposición vertical una tenden-
cia horizontal. El escalonamiento de la pirámide, que inte-
rrumpe una y otra vez, a cortas distancias, el movimiento
ascendente, divide la estructura en varios cuerpos, que tien-
den más a la anchura que a la altura. En la pirámide de
43 Calixtlahuaca se distinguen tres poderosos cuerpos, fuerte-
mente acentuados. Por razones técnicas, o sea para dar a la
construcción mayor solidez, se pasa en el curso del tiempo
a los taludes, uno de los pocos elementos de evolución
constructiva en la arquitectura de la pirámide mesoamerica-
na. Pero este principio de movimiento vertical se neutraliza
en seguida con la inserción de superficies anchas, limitadas
por fajas de piedra: los llamados tableros. Y el decorado de
los tableros, trátese de relieves o de pinturas, desarrolla un
ritmo acusadamente horizontal. Ejemplos: el adorno plásti-
31 co de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán donde
alternan en sucesión rítmica cabezas de Quetzalcóatl y de
Tláloc y donde, por debajo de los tableros, se despliega la
serpiente emplumada en ondulaciones que ocupan toda la
39 a 42 extensión del edificio; en Xochicalco el meandro formado
25 por las vueltas de la serpiente emplumada. En el Tajín
–peculiaridad de la cultura totonaca– se abren en los
muros nichos rectangulares, que cubren de abajo arriba, en
filas horizontales, todo el cuerpo constructivo de la pirámi-
de, robusteciendo así del modo más enérgico el efecto
horizontal.

Tan decidida voluntad de forma, que no puede explicarse de ninguna manera con las necesidades técnicas, y sólo en cierta medida con las exigencias del culto, revela una concepción del mundo de asombrosa claridad y homogeneidad.

En el templo griego –piénsese en el templo de Poseidón en Pesto– alienta una marcada tendencia horizontal. La fuerza del impulso ascensional de las columnas está ópticamente anulada por la banda ancha y maciza del arquitrabe. El Palacio Médicis en Florencia, anchuroso y pesado, tiene



39. Pirámide de Xochicalco. Estado de Morelos.

40. Pirámide de Xochicalco. Friso de la Serpiente Emplumada. (Detalle.) Estado de Morelos.





41. Pirámide de Xochicalco. Friso de la Serpiente Emplumada. (Detalle.) Estado de Morelos.

disposición horizontal. El griego así como el hombre renacentista, creían que mediante el conocimiento de la naturaleza y de las fuerzas de la naturaleza se habían convertido en amos y señores del universo y que, por lo tanto, todos los enigmas cósmicos quedaban resueltos. La pirámide escalonada, con sus zonas horizontales superpuestas una a la otra, representa al Cielo, a las trece zonas del Cielo.



42. Pirámide de Xochicalco. Friso de la Serpiente Emplumada. (Detalle.) Estado de Morelos.

Para el hombre precortesiano el Cielo es imagen de la armonía, de lo invariable, del orden eterno, por encima de la inestabilidad, por encima de la lucha de las fuerzas antagónicas, a que está sujeto todo lo terrenal. Nada del éxtasis, nada del fáustico desasosiego del hombre gótico, quien, buscando en lo terrestre lo supraterrestre, vaga y divaga sin tregua; a quien la añoranza metafísica hace erguirse, en magní-

fico ademán, hacia lo inconcebible y divino. Ademán, anhelo, añoranza, a los que da forma y expresión en el mágico milagro de la catedral. Worringer habla de una "intoxicación de los sentidos" y califica el *pathos* gótico de "sublime histerismo". El mundo del México antiguo no conoce tal éxtasis, tal añoranza, tal impulso ascensional, porque allí lo sobreterrenal no es enigmático. "El concepto del espacio indefinido, vacío, no existe; el Universo se divide en regiones, donde habitan dioses y almas, conforme a una jerarquía determinada" (Eulalia Guzmán: "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano", *op. cit.*).

La pirámide precolombina, por muy primitiva que sea su estructura, refleja una conciencia cósmica suficientemente vigorosa para sublimar la voluntad de expresión monumental y encauzarla hacia la forma pura, abstracta, geométrica; para impregnar la masa arquitectónica de un poderoso aliento espiritual. Quizás este elevarse por encima del fenómeno sensorial, fortuito e infinitamente variable, a la conceptualidad abstracta, haya sido la grande, la subyugadora vivencia de los mal llamados "pueblos en estado de naturaleza". Encontrándose ante una naturaleza que les parecía caótica, ciega, informe e incomprensible, debía impresionarles como un milagro el poder enfrentar a las amenazantes tinieblas un orden humano y espiritual, cristalizado en formas elementales, un mundo claro y monumental; el poder enlazar ese mundo creado por ellos –creación religiosa– con el elemento primordial de sus concepciones religiosas: el curso de los astros, que les revelaba el prodigio de una perfecta regularidad matemática. "El Universo está escrito en el lenguaje de las matemáticas" (Galileo).

36 Cuicuilco, la pirámide preclásica del Valle de México es un cerro artificial. Alrededor de sus muros inclinados sube serpenteando una rampa. Teotihuacán hubiera rechazado una construcción de este tipo, por ser reproducción de una colina, por ser copia de la naturaleza, por sobrarle materialidad, por faltarle espíritu. De acuerdo con su voluntad artística, Teotihuacán se esfuerza por distanciarse de la naturaleza. La realidad (también la asociación con la realidad) es profana, no sagrada; está por debajo de la esfera



43. Pirámide de Quetzalcóatl. Calixtlahuaca. Estado de México. Cultura azteca.

44. Pirámide de Quetzalcóatl. Teotihuacán. Cultura teotihuacana.





45. Pirámide del Tepozteco. Estado de Morelos. Cultura azteca.

hacia la cual aspira su temple religioso. Así, la arquitectura teotihuacana, creación que arranca de valores formales, valores de forma, funcionales, desarrolla como el más característico de sus elementos estructurales el tablero, ese tablero
44 típicamente suyo: una pared que asciende en ángulo recto. Tal pared lisa, vertical, no existe, o sólo por excepción, en la naturaleza. Es más: ese tablero, rodeado de un encuadramiento que sobresale con toda energía, acentúa expresamente su carácter de cosa artificial.

Los aztecas adoptaron o trataron de adoptar varios elementos de Teotihuacán, pero no su tablero. En sus pirámi-
47/48/46 des —Tenayuca, Teopanzolco— el talud asciende en ángulo agudo, con un ímpetu magnífico, audaz y vigoroso. Pode-



46. Pirámide de Teopanzolco. Estado de Morelos. Cultura azteca.

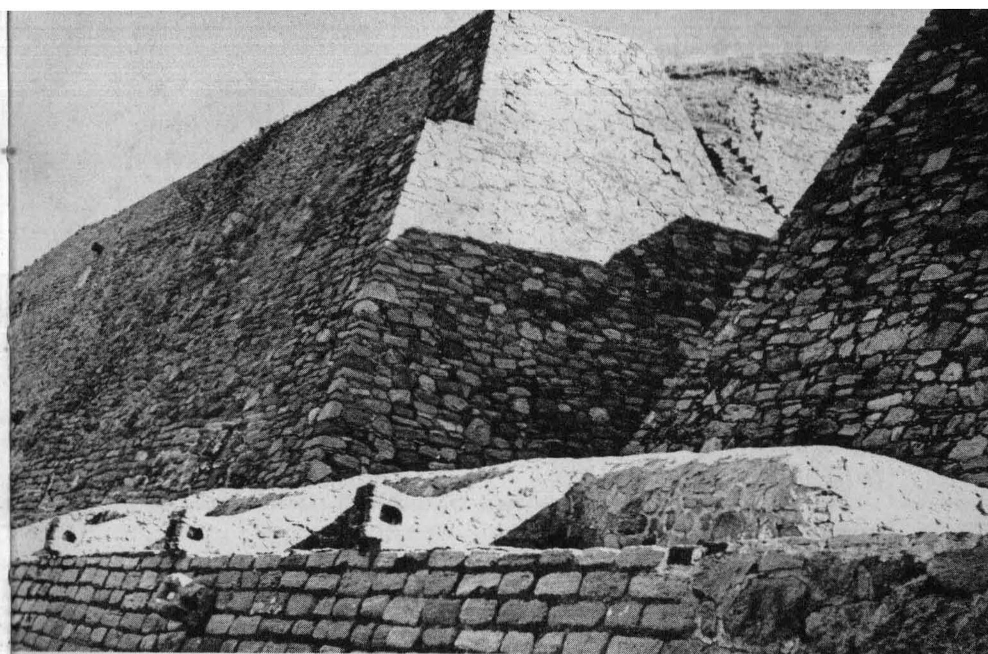
mos suponer que era indispensable aprovechar como fundamento el declive del suelo para dar a aquellas enormes moles un apoyo más sólido. Pero con seguridad no sólo era esto. Los aztecas, pueblo joven, rebosante de vigor juvenil y consciente de él, henchido de un ímpetu que a cada momento estallaba violentamente, no pudieron llegar a la madura serenidad y pureza del arte teotihuacano, a la espiritualidad de sus pirámides. Teotihuacán es monumentalidad interna. El arte azteca no puede prescindir de medios exteriores para lograr un efecto monumental.

La orientación de la pirámide obedece a principios geométricos y astronómicos. De acuerdo con el movimiento del Sol, está dispuesta en la dirección oriente-poniente. Es más:

las pirámides de la civilización tolteca –Tenayuca, Teotihuacán, Cholula, algunas de las de Chichén Itzá– muestran todas una desviación del eje oriente-poniente de 16 a 17 grados (Ignacio Marquina y Luis R. Ruiz: "La orientación de las pirámides prehistóricas", *Universidad de México,* 1932, nos. 25 y 26).

Moctezuma II quería reconstruir el Templo Mayor de Tenochtitlan porque era "un poco tuerto", es decir, porque no coincidía del todo con esta orientación astronómica (Ignacio Marquina: *Tenayuca*). La estatua de la divinidad delante del templo no debía proyectar ninguna sombra en los días en que el Sol pasa por el cenit (16 de mayo y 26 de julio). Entre los mayas el año nuevo empezaba el 26 de julio, día que llamaban "descenso del dios del Sol" (Fray Diego de Landa: *Relación de las cosas de Yucatán*). Cuando en 1577, Felipe II, refiriéndose a aquella tradición, se informó acerca de los días en que el sol pasaba por el cenit en los diferentes poblados, una de las contestaciones estaba concebida en los términos siguientes: "En tal y tal día el sol visita nuestra ciudad" (Zelia Nuttall, en *El México antiguo,* septiembre de 1931).

47/48 La cintura de serpientes de la pirámide de Tenayuca se componía de 52 cabezas serpentinas, en consonancia con los 52 años del siglo indígena (Enrique Juan Palacios:
153 *Arqueología de México*). La pirámide de Kukulcán (El Castillo) en Chichén Itzá tiene 9 terrazas, divididas en 2 mitades por la gran escalinata: 2 veces 9 es el número de los meses del calendario solar. El total de las gradas de la escalera es 364, la plataforma superior era la 365ª, número de los días del año solar. Cada una de las dos escaleras de la Pirámide del Sol en Teotihuacán tiene 182 escalones, en total 364. La Pirámide de Quetzalcóatl, igualmente de Teotihuacán, estaba decorada con 364 cabezas. Dentro de la estricta simetría de esas creaciones hierático-religiosas, no cabía un número impar como lo es 365. En las excavacio-
25 nes más recientes del Tajín se ha descubierto que uno de los nichos de la parte de arriba, del sexto cuerpo, había estado escondido en gran parte debajo de una escalera. Eso significa que lo importante, lo decisivo, era que hubiese



47. Pirámide de Tenayuca. México, D.F. Culturas preazteca y azteca.

48. Pirámide de Tenayuca. Cintura de serpientes. México, D.F. Culturas preazteca y azteca.



exactamente 364 nichos, no el aspecto exterior. En el ámbito de la arquitectura europea este problema se hubiera resuelto haciendo más angostos todos o algunos nichos del cuerpo superior, para poder colocar de ambos lados de la escalera el número previsto de éstos. Aquí no se recurrió a tal expediente. ¿Por qué no? Porque modificando en el cuerpo la forma del nicho se hubiera destruido la unidad de la construcción, que por su claridad, rigor y mesura tiene mucha afinidad con la concepción plástica de los toltecas. No se debía violar el ritmo, el ritmo uniforme de esa decoración de nichos, a que obedece todo el cuerpo constructivo de la pirámide; estorbaba menos que la escalera pasara por encima de uno de ellos.

El siglo XIX –sentimental, romántico, aficionado a lo pintoresco–, inventó el llamado "jardín-paisaje", imitación de la gran naturaleza dentro del terreno del jardín. Rechazaba, como artificial, la jardinería del barroco francés: los parterres regulares, enmarcados por hileras de árboles y arbustos a igual distancia uno del otro, podados a una misma altura y en una misma forma; el agua encajonada en estanques de forma geométrica. El francés de la época de Luis XIV llamaba a todo eso "*humaniser la nature*". Humanizar a la naturaleza, incorporarla al espíritu humano, subordinarla a él. El espíritu creador del hombre, que impone su voluntad aun a la naturaleza; que ordena al árbol dónde y cómo debe crecer, en qué forma debe desplegar su follaje. Puede ser que fuese algo semejante a este *humaniser* lo que movió a los pueblos precortesianos a dar a sus construcciones la austeridad y pureza de las formas geométricas abstractas; a adaptar los edificios al terreno, o bien –caso contrario, muy frecuente– a adaptar el terreno al plano arquitectónico. Los cerros destinados a los recintos sagrados se allanaban cuidadosamente y con esfuerzos tremendos a fin de crear superficies planas de vastas dimensiones, apropiadas para hacer terrazas, patios, plazas, etc. En Monte Albán, dice Holmes (*Archaeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*), "la mano del hombre modificó la montaña entera a tal punto, que ni huella ha quedado de la formación natural".

Así, gracias a su poder creador, el hombre del México antiguo puede superar caos y azar, triunfar sobre las fuerzas ocultas, al contraponerles un orden humano, es decir, un orden espiritual. Lo terrenal es difuso e incomprensible. Lo divino es la claridad.

Worringer, para quien el arte egipcio es formalismo, y su tendencia a lo colosal una especie de "americanismo", habla, al interpretar su "rectilineidad abstracta", de una "estilización fría, sin inspiración y absolutamente inexpresiva", vacía por completo del "sentimiento sensual de la naturaleza", del cual, según él, carece por lo general el egipcio. Sin entrar aquí en detalles de la problemática egipcia, hay que decir que nada de ello puede afirmarse respecto a la "rectilineidad abstracta" de la pirámide mesoamericana. Si bien es cierto que en ella se hace patente una voluntad enérgica de superar la inestabilidad del fenómeno natural mediante un proceso de espiritualización, que no puede expresarse sino en forma abstracta, es también cierto que se manifiesta en ella una voluntad no menos enérgica de entretejer la forma abstracta con un decorado plástico o pictórico –en los tableros–, que da fe de una observación exacta de la naturaleza.

El pilar –desarrollado por el racionalismo griego hasta la forma funcional de la columna dórica– tiene en Chichén Itzá la configuracion de una serpiente erguida que silba,
amenazadora, con la lengua afuera. La pirámide de Tena- 48
yuca está rodeada de una cintura de serpientes, que prestan al cuerpo constructivo geométrico un aliento de vida orgánica, de cosa brotada del suelo. Aquellas serpientes al pie del edificio dan la impresión de haber salido directamente del seno de la Tierra, y podemos suponer que ésta fue la intención de sus constructores. La entrada a la cueva de Malinalco son unas fauces serpentinas. Recuérdese también
el decorado de serpientes en Xochicalco. En todo eso se 42
revela, junto con una máxima sensibilidad para el valor decorativo de la superficie, aquello que Worringer echa de menos en el arte egipcio: un sentimiento sensual de la naturaleza, de rara espontaneidad y arrebatadora fuerza expresiva. También la estela, también la estatua muestran

esa mezcla de forma abstracta y detalles orgánicos.

La pirámide mesoamericana, ya lo dije, es arquitectura de espacios vacíos. Lo es asimismo el templo griego con su peristilo, destinado a impresionar al que lo mira de fuera. Es cierto que detrás de las columnas se encuentra la *cella,* en donde se hallaba la estatua de la deidad, pero "sólo el arqueólogo se interesa por el interior del Partenón" (Charles Rufus Morey: *Medieval Art*). El cristianismo reunía a los fieles en recintos cerrados, para fundirlos en una comunidad. Creó la basílica y creó la catedral. Si bien es cierto que en la pirámide mexicana había una imagen en el interior del templo –compuesto generalmente por dos o tres cámaras–, no menos cierto es que en la mayoría de los casos se hallaba también delante del templo la estatua de un dios y, además, la piedra de los sacrificios. El culto se celebraba al aire libre; las masas se congregaban frente a la pirámide y ejecutaban sus danzas en el patio o en la plataforma. Los interiores necesarios, las habitaciones y seminarios de los sacerdotes, los edificios destinados a propósitos relacionados con el culto, son mezquinos, angostos, pequeños, sin luz directa.

Puesto que faltaba la voluntad de construir espacios interiores de gran aliento, la técnica constructiva permaneció en un estado rudimentario; se limitaba a levantar muros macizos y compactos. Era desconocida la construcción del arco, elemento que sostiene los muros, que permite una mayor amplitud y altura de las cámaras y el desarrollo de la "conciencia espacial". Existía, sí, sobre todo entre los ma-
109 yas, el "arco falso". Y es un hecho que una sola vez se construyó un arco auténtico: en la tumba 4 de Monte Albán, creación zapoteca, siete arcos abovedan la cámara. No son arcos de medio punto, pero sí verdaderos arcos, con una como clave, introducida entre las dos losas inclinadas. Y aunque no es la clave del arco romano, que da a la construcción solidez y resistencia, se trata de un apoyo basado en el principio del arco. Existió, pues, entre los zapotecas un arquitecto que supo erigir una especie de construcción abovedada. Un hecho que hubiera podido alcanzar, como en Europa, una importancia decisiva para el



49. Cabeza serpentina. Piedra. Pirámide de Tenayuca. México, D.F. Culturas preazteca y azteca.

desarrollo de la arquitectura. Pero ese descubrimiento no llamó la atención: evidentemente no se reconoció su trascendencia. Y ¿por qué no se reconoció? No sólo porque no se apreciaba el progreso, y menos "el progreso técnico", sino también, sin duda alguna, porque para aquellos constructores la arquitectura de interiores no pasaba de ser un fin secundario.

Lo que nosotros vemos de las pirámides, a pesar del

cuidado con el que muchas se excavaron, a pesar del esmero empleado en la restauración de algunas, no es más que un torso. No me refiero precisamente a los templos, que, construidos de un material deleznable, han sido víctimas de la acción del tiempo y de los hombres. La pirámide era la dominante de un gran conjunto urbanístico. Con las pequeñas pirámides antepuestas, tal como las había, por ejemplo, delante de la Pirámide del Sol en Teotihuacán; con las otras construcciones destinadas al culto; con los patios, plataformas y plazas rodeadas por los muros de los edificios, estos recintos sagrados eran conjuntos de estructura uniforme, de uniformidad intencional, concebida conscientemente y conforme a un plano. Espacios vacíos para las ceremonias del culto, para la congregación de los fieles, grandes ejes con el santuario como centro visual y remate. En Teotihuacán, donde se conservan la muralla de la llamada Ciudadela, el patio del Templo de Tláloc, el eje denominado disparatadamente "Calle de los Muertos", todavía se vislumbra algo de la organización y la grandiosa homogeneidad del conjunto.*

Existe una obra del arquitecto Ignacio Marquina, *Estudio arquitectónico comparativo*, que contiene las plantas, reconstruidas por el autor, de todas las pirámides mexicanas conocidas hasta ahora. Un notable esfuerzo de la arqueología mexicana. Allí se pone de manifiesto que el pensamiento abstracto-geométrico no se limita a la construcción aislada, sino que cada edificio está incorporado a un conjunto global, sujeto a su vez a un riguroso y perfecto orden

* En los años 1963 y 1964 el Instituto Nacional de Antropología e Historia llevó a cabo una obra de gran aliento en la zona ceremonial de Teotihuacán. Gracias a esta obra, cuya dirección fue encargada a Jorge Acosta y Ponciano Salazar Obregón, tenemos ahora un conocimiento mucho más detallado del plan urbanístico de ese rico centro arqueológico. Se excavó y restauró la cara sur de la Pirámide de la Luna, se descubrió y reconstruyó el Templo de Quetzalpapálotl con algunas de sus subestructuras, se reconstruyeron también los basamentos y plataformas que flanquean la Calle de los Muertos. En varios lugares salieron a la luz del día murales en todos sentidos valiosos, entre los que descuella el que representa un tigre de casi 2 metros de largo. Al mismo tiempo el Instituto encomendó otro proyecto ambicioso a Laurette Séjourné, quien descubrió y exploró en Teotihuacán-Tetitla un edificio de varias estructuras superpuestas, estética y arqueológicamente importante por sus murales de fascinante belleza y por las 36 sepulturas que se encontraron en uno de sus niveles. [T.]

matemático. Y lo decisivo, aquello que aun la conservación más cuidadosa del objeto aislado no logra transmitir, hay que verlo en la admirable sensibilidad que se revela en el libre juego y la correspondencia exacta entre edificios y plazas. El ejemplo más impresionante de esa homogeneidad de la concepción es Monte Albán.

Esos conjuntos de construcciones y espacios vacíos dan fe de una intuición sensible del espacio que basta ella sola para asegurar a la arquitectura prehispánica –pese a su técnica primitiva– un lugar predominante en la historia del arte de todos los tiempos. Y nos confirman una vez más que el valor plástico se enriquece por la tensión dialéctica entre la concepción total, abstracta, y la vivencia de la realidad, manifiesta en el detalle.

La pirámide mesoamericana, como la pirámide egipcia y como también la pagoda, fue erigida, en todo su esplendor, por hombres que vivían en miserables chozas o cavernas. El individuo y su alojamiento no significaban nada. Lo que se construía, y en dimensiones gigantescas, se construía para la comunidad. "Las energías excedentes de los pueblos de América eran absorbidas por las exigencias religiosas, una vez que éstos habían calmado las necesidades de su subsistencia" (Vaillant). La Pirámide del Sol en Teotihuacán tiene un volumen de 1 300 000 metros cúbicos; el peso de sus piedras se ha calculado en cuatro millones de toneladas (Palacios). Cargas que debían acarrearse, moverse, sin máquinas, sin hierro, sin vehículos (aún no se conocía la rueda), sin animales de tracción. Para la construcción de tantas pirámides se disponía de una sola fuerza: la del trabajo humano. La pirámide del México antiguo, sin tener en cuenta su valor artístico, es uno de los más impresionantes testimonios del espíritu colectivo y de la voluntad colectiva del hombre.

Conocida ya en tiempos arcaicos, la máscara es uno de los elementos más característicos de todas las culturas del México antiguo. A juzgar por la abundancia de los hallazgos, ocupaba un lugar importante en el mundo imaginativo de aquellos hombres. Perteneciente al ritual e íntimamente ligada con el culto de los muertos, tiene un significado mágico-religioso. Con su ayuda el hombre se transforma en el ser representado por ella, y todas las cualidades de éste, las físicas y las mágicas, pasan a él. Los guerreros se disfrazan de águilas y de jaguares. La máscara es su uniforme: les transmite la fuerza, la audacia y la agilidad de las fieras, y no sólo en su propia imaginacion, sino también en la de sus enemigos, que se espantan ante la superioridad de los seres míticos. En ciertas regiones mayas se colocaban en las fachadas máscaras de Chac, dios de la lluvia, en señal de que el edificio y sus habitantes estaban encomendados a la protección de esta poderosísima deidad.

La máscara es el otro yo. El hombre precortesiano tiene dos nombres: aparte del que le sirve en la vida cotidiana, el nombre ritual, que es el signo del día de su nacimiento. Dos nombres, dos personalidades distintas: uno corresponde a la corpórea y real, el otro a la ritual –o, por así decirlo, psíquica– y suprarreal. La máscara es expresión de la personalidad suprarreal del hombre.

Las máscaras no sólo eran antifaces. Se llevaban asimismo como pectoral o parte del pectoral, en el tocado o en el cinto. Para el hombre prehispánico, diferencias que no tenían ninguna importancia.

Ataviado con la máscara, estaba sujeto al influjo de la máscara. De ahí los innumerables hallazgos de máscaras pequeñas, que servían de talismán, que defendían y protegían. Es una especie de máscara el espejo humeante de Tezcatlipoca, que lleva en el lugar del pie que le falta o como pectoral y mediante el cual lo ve todo y descubre todos los crímenes. En Santa Rita se ha conservado un mural (perte-



50. Máscara. Núcleo de madera cubierto de mosaico de turquesa y concha. Cultura azteca.



51. Máscara. Piedra. Cultura teotihuacana. Museo Anahuacalli.

neciente a la cultura maya-tolteca) que representa uno como oficio de difuntos. Dos sacerdotes están bailando en torno a un tambor, al cual está atada una máscara del dios de la muerte. La escena significa que dentro del tambor está el dios, que el redoble del tambor es la voz del dios. De esos tambores dice Sahagún que se consideraban "como dioses".

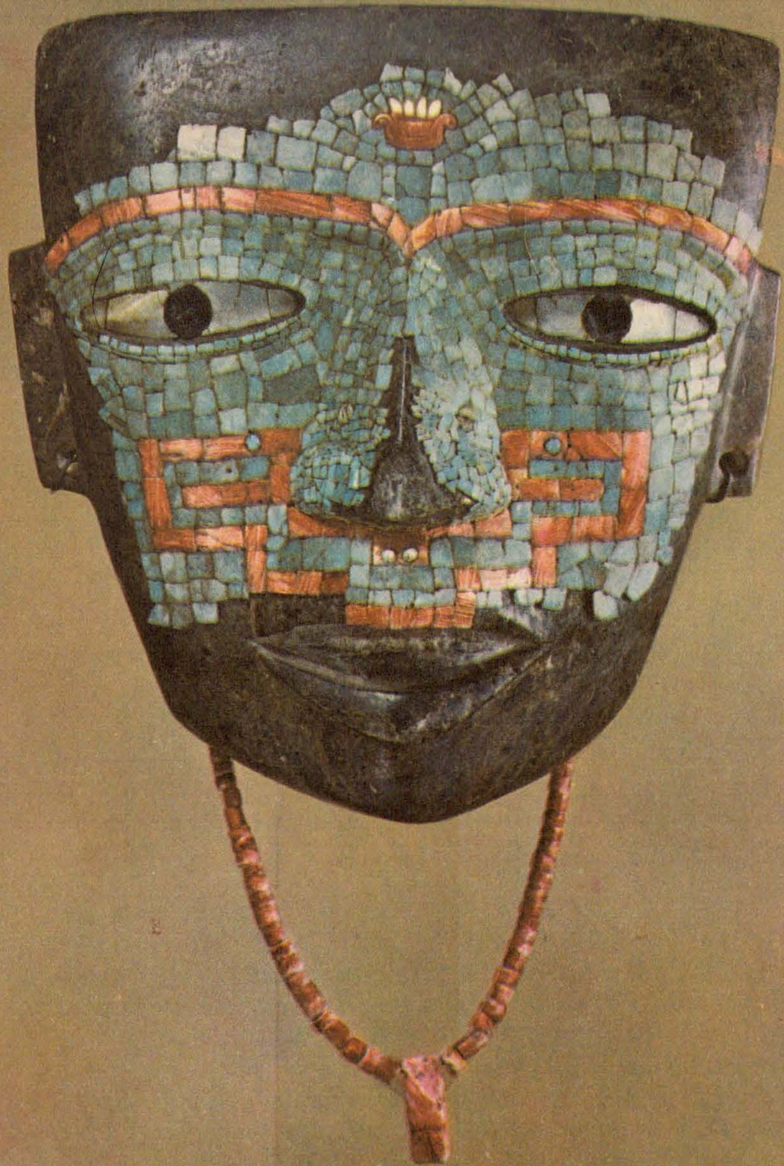
Así como la corona representa y hace efectiva la soberanía del monarca, la potestad mágica de la deidad se simboliza por su aderezo característico, uno de cuyos elementos principales es la máscara o las máscaras que lleva.

Aquel proceso mágico de transustanciación, en virtud



52. Máscara. Piedra. Cultura teotihuacana.

del cual el dios se impregna de la naturaleza del ser representado por la máscara, actúa asimismo en dirección inversa: el espíritu, el poder de la deidad se transmite a este ser, como puede transmitirse a cualquier criatura de la naturaleza, a cualquier hombre o animal escogido por ella. Así, la máscara eleva al ser adornado con ella por encima de los de su especie e indica que éste está revestido de dones sobrenaturales. El perro, que tiene la tarea de conducir al muerto ha- 54
cia el mundo inferior –según el modelo del dios Xólotl– se convierte en Xólotl, gracias a la máscara. El disfraz opera una metamorfosis de naturaleza mágica: el animal doméstico, co-

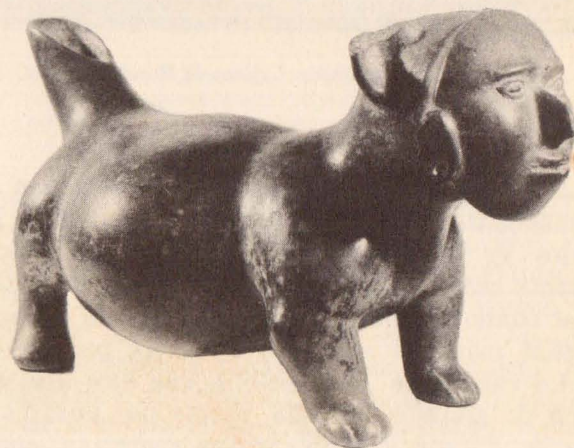


53. Máscara. Piedra con incrustaciones de turquesa, concha y coral. Procede de Tlapa. Estado de Guerrero. Cultura teotihuacana.

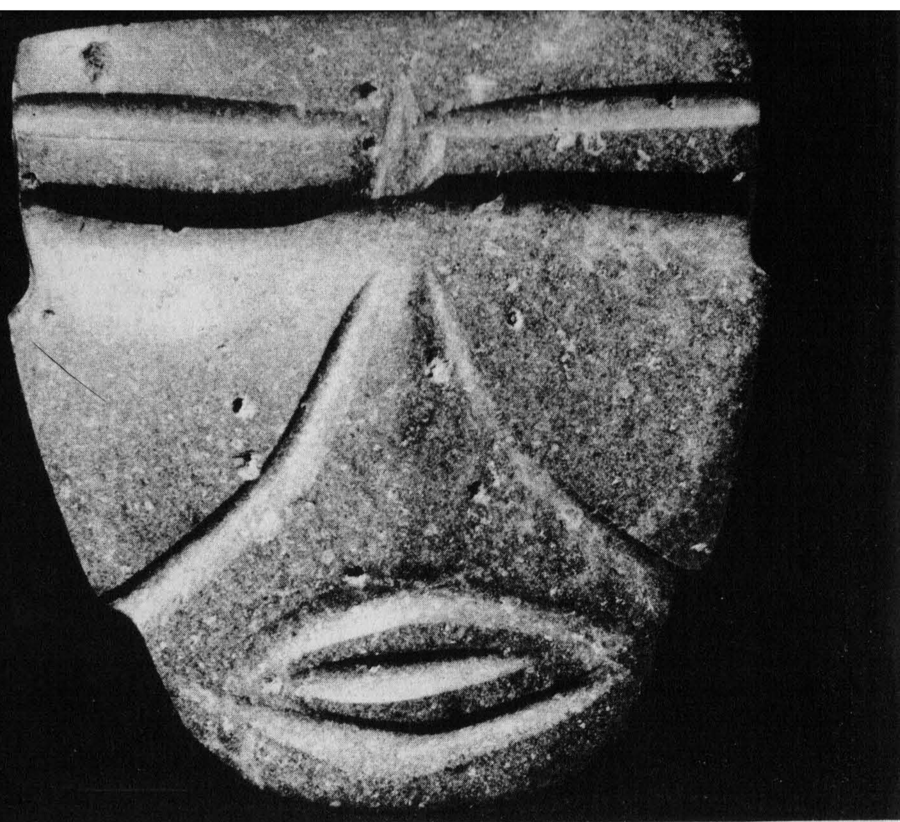
mún y corriente, se vuelve un ser dotado de fuerzas divinas.

La "boca olmeca" –que aparece también en forma de máscara–, entre los olmecas una insignia del poder y de la dignidad, es una transformación de las fauces del jaguar, dios tribal de los olmecas. Entre los atributos de los soberanos toltecas –así como de los aztecas– figura la máscara de Quetzalcóatl, cuyo nombre llevan. Ello significa que cada uno de ellos no sólo posee el poder, la bondad, la sabiduría y hasta el sentido justiciero que caracterizan a esta deidad, sino que él mismo *es* Quetzalcóatl.

Cuando Cortés desembarcó en Veracruz –en un año Ce ácatl, uno de los años en que se esperaba el retorno de Quetzalcóatl– Moctezuma creyó que el gran dios había vuelto a su pueblo y que así se cumplía una promesa mesiánica, según la cual su vuelta daría principio a una nueva era de prosperidad y paz. Como "lugarteniente" de Quetzalcóatl se sintió obligado a mandar al retornado los cuatro "trajes del dios". En el capítulo 4 del Libro XII de la obra de Sahagún se describen los cuatro trajes con todos sus detalles y accesorios –los collares, orejeras, escu-



54. Perro con máscara de hombre. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.



55. Máscara. Piedra. Cultura de Mezcala.

dos, rodelas, espejos y sandalias– y se mencionan también
cuatro máscaras. Cortés envió estos "presentes" al Empera-
56 dor Carlos V. Se supone que la máscara de Xiuhtecuhtli,
que durante centurias perteneció a los Médicis y que actualmente se conserva en el Museo Etnológico de Roma, es una de aquellas máscaras regaladas a Cortés por el soberano azteca. La cabeza de Xiuhtecuhtli, que luce una nariguera en forma de greca escalonada, asoma por unas fauces serpentinas; y a cada lado del rostro aparecían, enroscadas, sendas Xixiuhcoa, o sea serpientes de fuego (de las cuales ya sólo existe una). Es una máscara de mosaico de "turquesa



56. Máscara de Xiuhtecuhtli. Núcleo de madera con incrustaciones de turquesa, concha nácar y concha. Cultura Mixteca-Puebla.

fina", montada sobre un núcleo de madera. La alta estima de que gozaban estas piedras raras se evidencia en la palabra náhuatl, *teoxíhuitl,* "turquesa del dios" o "turquesa divina". Estaba prohibido el empleo de las "turquesas finas" en máscaras que no fueran de los dioses o los reyes. En muchas ceremonias el sacerdote que desempeñaba el papel de representante del dios se ataviaba con la vestimenta y la máscara de éste, por ejemplo en las fiestas del "descenso de la deidad", en que el dios visitaba a la comunidad. En la fiesta Xochílhuitl, en honor de Macuilxóchitl, numen de la música, la danza y el placer, uno de los sacerdotes "se



57. Representación de un bulto mortuorio. Códice Magliabecchi.

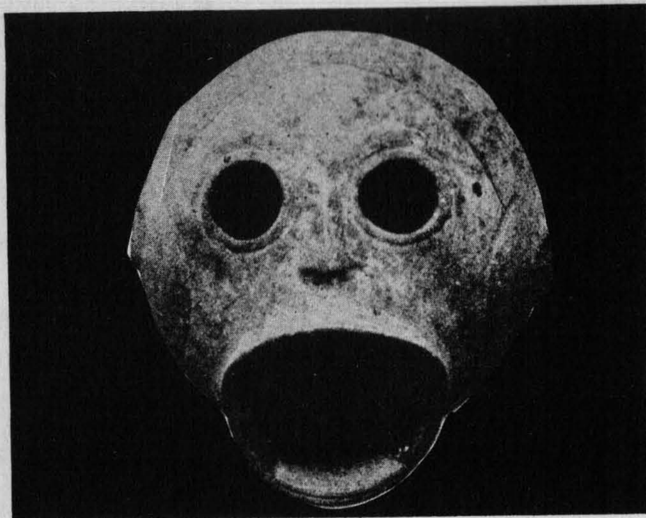
componía con los atavíos de este dios como si fuera su imagen o persona, que significa al mismo dios" (Sahagún). Era obligación ritual invitar a Macuilxóchitl al banquete de los mercaderes. En su representación aparecía en casa del anfitrión el sacerdote, ataviado con la máscara de Macuilxóchitl. Cuando no se invitaba al dios, éste se enfadaba y castigaba a los que participaban en el banquete con graves enfermedades venéreas. Durante la fiesta Izcalli ("crecimiento") la estatua de la deidad en cuyo honor se celebraba, se sacaba dos veces del templo: el décimo día adornada con una máscara de mosaico de turquesa y con plumas de quetzal, el vigésimo día con una máscara de corales rojos y obsidiana negra y con plumas de arará. Seler explica en su comentario al Códice Borgia* que este doble adorno "simbolizaba el brotar y el madurar del maíz".

El momento más crítico en la vida de los pueblos antiguos de México se presentaba cuando al cabo de cincuenta y dos años volvían a coincidir las dos cuentas, el año ritual y el año solar. Angustias apocalípticas se apoderaban de los

* Seler: *Códice Borgia.* Fondo de Cultura Económica, 1963.



58. Máscara. Piedra. Cultura azteca.

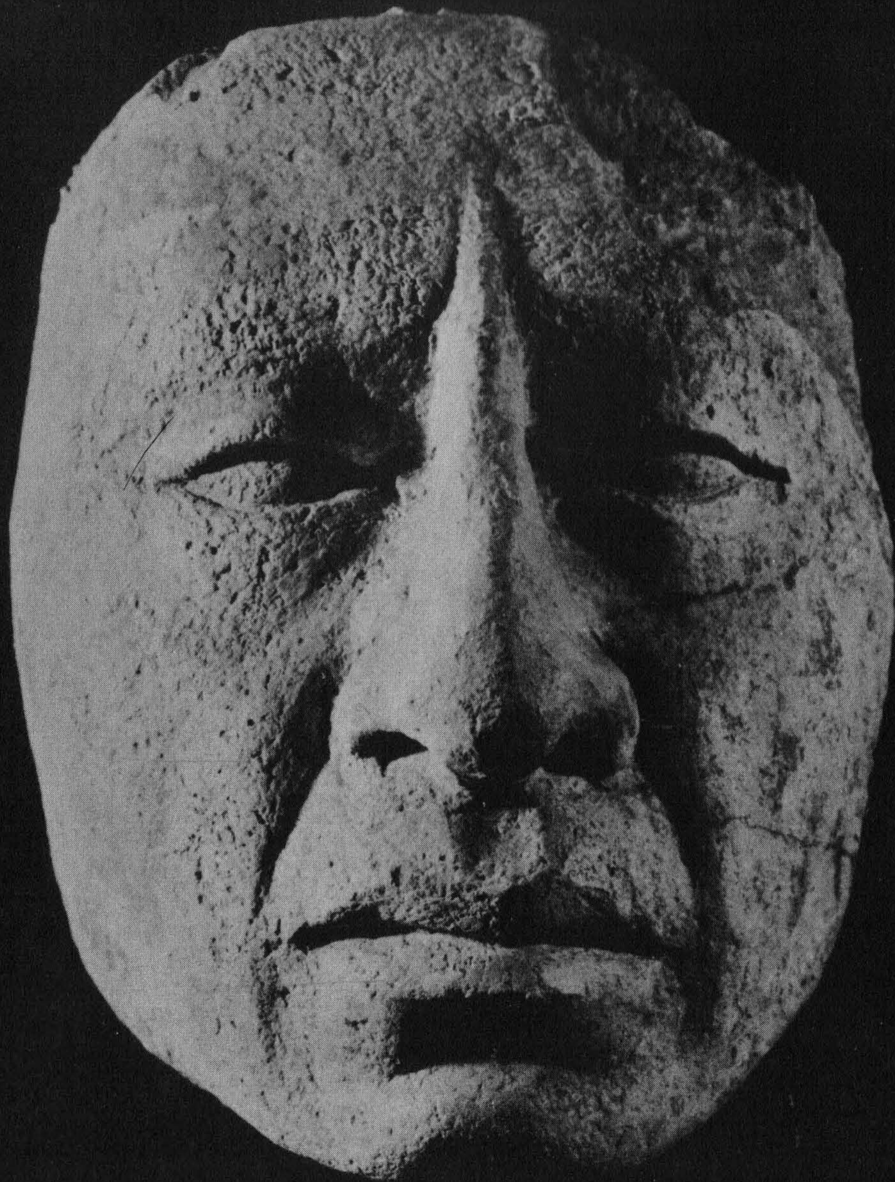


59. Máscara representando a Xipe Tótec. Cerámica. Cultura zapoteca.

hombres en esos días. La noche se poblaba de peligrosos demonios. A los más débiles –las mujeres embarazadas y los niños– se les ponían carátulas de papel o de penca de maguey. Se temía que las mujeres encinta pudieran transformarse en monstruos y matar a sus parientes y que los niños se volvieran ratones, sobre todo si se les permitía dormir. En la lámina 34 del Códice Borbónico, en que se representa la renovación del fuego, se ve a las mujeres refugiadas en el interior de la casa, esperando la señal de que ya pasó el peligro. Junto a sus cabezas aparecen las caretas. En este caso la máscara servía para dar protección; es decir, protección mágica. Gracias a ella los demonios, que quedaban despistados por aquel disfraz, no reconocían a la víctima buscada, y la desgracia torcía el rumbo.

La máscara formaba parte del atavío del muerto. Cuando se incineraba el cuerpo, como era costumbre entre los toltecas y aztecas, se armaba de trapos atados el llamado
57 "bulto mortuorio" –un bulto como de persona sentada, cubierto de la vestimenta del difunto–, que se colocaba

60. Máscara. Piedra. Cultura teotihuacana.



61. Máscara. Estuco. Procede del Templo del Sol, Palenque. Cultura maya.



62. Máscara. Estuco. Procede de Palenque. Cultura maya.

sobre la caja de madera o piedra o la urna cerámica que
contenía las cenizas; en el lugar de la cabeza se amarraba
una máscara. Donde no se practicaba la incineración de los
muertos, una máscara tapaba el rostro del difunto. En la
tumba de un príncipe-sacerdote maya, descubierta por Al-
berto Ruz Lhuillier en la Pirámide de las Inscripciones de
Palenque, se encontró junto al esqueleto un montón de
piedras verdes: partes de una máscara, cuya reconstrucción 53
se logró gracias a un esmero digno de todos los elogios.
También la máscara de estilo teotihuacano del Museo Na-
cional de Antropología, obra espléndida, singular, es una
máscara mortuoria. Se halló en una tumba en Tlapa (Edo. 63
de Guerrero) por debajo de los restos de un esqueleto. El
rostro se compone de piedritas de jadeíta de color verde
pálido. En este fondo verde están incrustados pedacitos de
concha rojiza, que representan –una vez más– un adorno
labial en forma de greca escalonada, y, en la frente, un
ornamento o, mejor dicho, un símbolo: una "vasija precio-



63. Máscara. Obsidiana. Cultura azteca.

sa", es decir, una vasija destinada a recibir la sangre de los sacrificados. Según lo atestigua sin lugar a duda esta creación extraordinaria, las máscaras no eran de ninguna manera retratos. Eran imágenes simbólicas, imágenes-concepto. "Máscaras impenetrables", dice Laurette Séjourné (*Pensamiento y religión en el México antiguo*)*, al hablar de las máscaras teotihuacanas.

Puesto que la máscara precortesiana en general –y no sólo la máscara mortuoria– es una imagen-concepto, la imagen en que el hombre se veía tal como era, o más bien tal como quería verse, es lógico que cada una de las diversas culturas del México antiguo desarrollara su peculiar tipo de máscara, que permite discernir claramente su específica voluntad creadora. Por lo tanto, la comparación entre las máscaras de diferente origen –las teotihuacanas, aztecas, olmecas, totonacas, mayas– nos proporciona en cada caso importantísima información sobre la idiosincrasia del lenguaje formal de la cultura respectiva.

En la leyenda de Quetzalcóatl se narra que su enemigo Tezcatlipoca le regala un espejo, para desconcertarlo, para perderlo. Y cuando Quetzalcóatl ve su rostro en el espejo, lo aterra su fealdad. Entonces ordena que le hagan una máscara. Sin la máscara ya no se presenta ante el pueblo. Es la primera fuga de Quetzalcóatl, *la fuga de sí mismo,* la fuga hacia otra personalidad, más elevada, más sublime.

* Fondo de Cultura Económica, 1957, 222 pp.

En el Valle de México, territorio de los pueblos nahuas, la greca escalonada (Xicalcoliuhqui), es, junto con la serpiente emplumada, la forma ornamental más típica. Tan característica es de la cultura nahua, como lo es del arte egipcio la flor de loto estilizada, de Asiria la roseta, de Grecia la palmeta y el meandro y del arte celta-irlandés el ornamento de lacerías o trenzado, ornamento henchido de exaltación, que se enreda y retuerce, para finalmente enroscarse sobre sí mismo. Encontramos la greca escalonada desde el estado de Arizona en el norte (zona de los indios pueblos, Casas Grandes), pasando por Yucatán, hasta el Perú, entre cuyos ornamentos es de importancia predominante. En Yucatán se presenta con los invasores toltecas. Aparece también en el Maya Clásico, quizás importada de la Meseta Central. Pero no puede considerarse como ornamento típicamente maya.

En el ámbito de las tribus nahuas la greca escalonada figura en innumerables variantes, sobre toda clase de objetos, religiosos y profanos; en la arquitectura, la plástica, la pintura, en los tejidos y en la cerámica. Los aztecas la llamaban "voluta de las jícaras", porque era el ornamento preferido de los alfareros. En Mitla es el adorno representativo en los palacios del sumo sacerdote y del rey. Los diversos tipos de greca escalonada en el Tajín impresionan por su forma clásica y monumental, tan distinta de la
67/68 elegante cursiva de las grecas de Mitla. La encontramos con frecuencia en el mosaico de piedras o de plumas que recubre las rodelas de los guerreros. Jamás aparece en relación con el dios de la muerte o el culto de los muertos. Por ejemplo, no se encuentra nunca en las urnas funerarias zapotecas, pero en cambio muy a menudo asociada con los dioses del agua, del viento, del fuego.

Hermann Beyer, en un estudio documentado sobre la greca escalonada ("El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada", *El México Antiguo,* t. II, Nos. 3 y 4),



64. La greca escalonada. Forma básica.

ilustrado con doscientos cincuenta ejemplos, aproximadamente, distingue en la forma básica del ornamento tres elementos: 1) la escalera, 2) el centro, 3) el gancho, no importa que éste –de acuerdo con el grafismo y la composición del conjunto– tenga forma de espiral o de un meandro geométricamente estilizado. Una combinación de elementos disímiles y aparentemente contradictorios, sin relación orgánica.

¿Qué significa esta forma?

Según Beyer, a quien debemos numerosos e importantes conocimientos en el terreno de la arqueología mexicana y maya, la greca escalonada es un elemento formal decorativo, y nada más, "una creación de índole artística, que sirve para ornar superficies monótonas, cualquiera que sea su forma, tamaño o material". En cuanto a lo formal –su investigación se limita a esto–, admite la posibilidad de que se trata de una imitación de serpientes u olas; pero el material disponible, dice, "no permite decidirse por una u otra de las múltiples posibilidades". Es cierto que no existen ningunas pruebas documentales, ninguna fuente escrita o de otro tipo. Quizá no las hay, porque no las puede haber; porque la greca escalonada surgió en tiempos tan remotos que con los recursos actuales de la arqueología mexicana no es posible dilucidar su sentido y significación, y tal vez no lo será nunca. Pero aunque por lo pronto tengamos que renunciar a una prueba irrefutable, no por ello renunciaremos a la búsqueda de ese sentido y esa significación.

Ante todo se nos impone la siguiente consideración: el arte mesoamericano es arte acusadamente religioso, arte de contenidos de conciencia suprasensibles. Lo que determina la voluntad creadora no es la vivencia estética, sino la religiosa. Que ésta, la más íntima y poderosa entre las vivencias trascendentales, intensifica en grado máximo la

expresividad artística en todas las culturas —Asiria, Bizancio, el gótico, México—, se advierte con toda claridad al indagar de qué capa anímica brotan los impulsos de la creación artística. Es indudable que la experiencia visionario-religiosa da a la creación una intensidad cuyo efecto es mucho más fuerte que la emoción que puede emanar de una obra del "arte por el arte".

El arte precortesiano pone un gran empeño en llenar por completo todas las superficies. Así como en la estructura cósmica no hay ningún vacío, no lo puede haber en la obra de arte. Pero, como siempre en el gran arte de carácter religioso, no se trata sólo de llenar las superficies. Lo que crea, siempre "significa" algo; revela algo acerca del mito y de los dioses, no importa cuán estrecha o cuán remota sea la relación. Un ejemplo entre muchos: la flor (*xóchitl*), elemento decorativo grato a casi todas las culturas artísticas, era para los mexicanos símbolo de la sangre, sobre todo de la sangre del autosacrificio y del sacrificio. En los códices una vasija guarnecida de flores representa una vasija destinada a la sangre de los sacrificados. Seler, que parte en sus investigaciones del aspecto exterior del objeto representado, para luego penetrar su sentido, dice (*Las llamadas vasijas sacrales de los zapotecas*): "En la antigüedad mexicana no se nota en ninguna parte nada de arbitrario, caprichoso o simplemente fantástico. Cualquier creación tiene determinado sentido y significación."

Ateniéndonos a esta experiencia, es difícil imaginarnos que uno de los ornamentos sustantivos del mundo antiguo mexicano haya sido tan sólo un elemento decorativo. En primer lugar se oponen a esta tesis la enorme frecuencia de la greca escalonada y su conservación a través de centurias y milenios. Una forma exclusivamente ornamental se habría gastado al correr de los tiempos, como lo podemos observar en los estilos "agonizantes" de Europa; habría perdido su atracción, la hubiesen sustituido nuevas creaciones formales, de nueva fascinación y fuerza sugestiva. La greca escalonada no fue remplazada por nuevos ornamentos, porque los pueblos nahuas veían en ella un valor psíquico o mágico más allá de lo estético. Así como la cruz no es una forma

puramente decorativa, no lo es tampoco la greca escalonada. Manuel Gamio (*La población del Valle de Teotihuacán*) dice: "El valor estético de la decoración de aquellos tiempos (los precolombinos) difiere del de la ornamentación de nuestros días en que la primera no sólo aspiraba a expresar lo bello por su condición de bello, sino que al mismo tiempo era simbólica. . . y sintetizaba los problemas más profundos y patéticos de la existencia. . . El valor puramente decorativo del dibujo convencional es considerable y produce una honda emoción artística; pero, repetimos, sus creadores asociaban con él ideas tan trascendentales que sus emociones eran mucho más complejas y hondas."

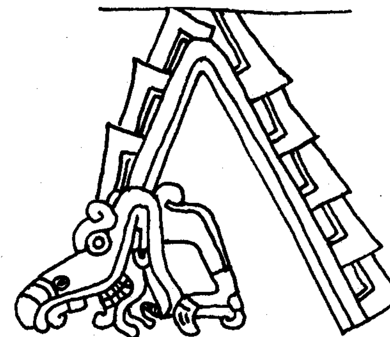
La greca escalonada tiene su origen en una época en que el hombre todavía no puede permitirse el lujo de un arte de puro adorno. Todavía le angustia y amenaza el mundo enigmático e insondable a que se enfrenta. Todavía debe preguntar ante cualquier fenómeno qué es lo que encierra, a qué fuerzas misteriosas da albergue. Lo que crea desde tal actitud anímica es expresión de su instinto de conservación y su voluntad de defensa. Sin duda alguna la greca escalonada es un signo, una especie de talismán. Es conjuro y protección. Puesto que nunca aparece en conexión con la muerte o el dios de la muerte, se podría suponer que constituye un signo de protección mágica contra la muerte. Quizás un fetiche, quizás un tótem, transmitido desde tiempos remotos a innúmeras generaciones, hasta la llegada de los conquistadores españoles.

Gordon interpreta la greca escalonada como una estilización de la serpiente, interpretación que, hasta donde yo lo pude comprobar, ha sido adoptada por muchos mexicanistas. Para Seler la greca escalonada es una representación de las olas y "del viento que produce remolinos en el agua". Esta opinión refuerza en cierta medida la de Gordon. En la imaginación del hombre precortesiano, la culebra, que vive de preferencia en parajes húmedos, se halla estrechamente asociada con el agua. En Teotihuacán, en la Pirámide de Quetzalcóatl, los ornamentos que acompañan la serpiente, son conchas marinas y caracoles marinos. En el mural del Templo de la Agricultura, las olas del agua tienen casi la

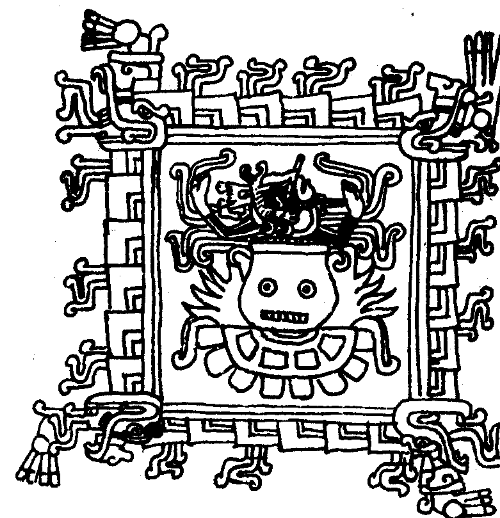
forma de las líneas onduladas del cuerpo serpentino.

Supongo yo que la greca escalonada puede interpretarse como la serpiente de fuego, el rayo, atributo de Tláloc, quien en la concepción de los sacerdotes es ante todo el dios de la lluvia de fuego, causa de la tercera destrucción del mundo. La "escalera" sería entonces el relámpago, y el llamado "gancho" las nubes de fuego o de humo, o, posiblemente, el extremo de la cola. La lámina 33 del Códice Borgia representa a un dios negro que "sostiene en cada mano el objeto ondulado (de doble curvatura), erizado de dientes, que simboliza el rayo" (Selér, *Códice Borgia*). En la
65A/B página 161 se muestran dos serpientes de fuego del Códice Borgia, cuyos cuerpos, compuestos de trapecios encajados uno en el otro, presentan una línea de contorno escalonada, "peculiaridad que por lo general caracteriza a las serpientes
65B de fuego o Xixiuhcoa". De las fauces y del cuerpo de una de ellas, brotan llamas –volutas en forma de gancho–, "el objeto parecido a *cuítlatl* de que surgen lenguas de fuego y humo, el símbolo del fuego". Es muy probable, pues, que ahí tengamos, dibujada con toda claridad y en simplificación de signo, la forma que dio origen a la escalera y al gancho de la greca escalonada. Seler identifica a la serpiente de fuego con el rayo, y a la deidad que lo arroja con Xólotl, "el compañero natural de Tláloc, del dios de las montañas, de las nubes, de la lluvia y el rayo"; con ese mismo "Xólotl de cabeza de perro, que por su verdadera esencia representa el fuego que cae del cielo, o sea el rayo".

En este orden de ideas es altamente interesante un dibujo de la lámina 23 del Códice Vaticano B. Representa, junto a los cuatro portadores del Cielo y bajo el signo Ollin, "movimiento", la quinta región del mundo, la del Centro, simbo-
66 lizada por una figura que cae en las fauces de la Tierra (hacia el Centro del mundo), y ¡que cae precisamente sobre una escalera! Unas rayas transversales, paralelas a la inclinación de la escalera, caracterizan el interior de la Tierra, y el triángulo debajo de la escalera forma, con toda exactitud y claridad el "centro" de la greca escalonada. Esta representación hace pensar otra vez en el perro Xólotl, que, "siendo el animal del rayo, el fuego que se hunde en la Tierra, el



65 A. Serpiente de fuego. Códice Borgia.



65 B. Serpiente de fuego de la que salen llamas en forma de gancho. Códice Borgia.

animal que hiende la Tierra", es asimismo "el que abre los caminos hacia el mundo inferior". Aquellos dibujos revelan, a mi ver, sin duda que la greca escalonada tiene su origen en el signo de la serpiente de fuego, en el signo del rayo. Y la forma zigzag de la escalera es al mismo tiempo la de la pirámide escalonada.



66. Xólotl, cayendo en las fauces de la Tierra. Códice Vaticano B.

Es evidente que tampoco en este caso basta una investigación de carácter puramente formal que se limite a contemplar los elementos aislados, como la espiral, la línea quebrada, etc. Hace falta indagar el valor de esencia de una forma, atenerse a lo que de modo consciente, y más aun inconsciente, se manifiesta como voluntad creadora en un conjunto de elementos formales. Una línea ondulada puede reducirse, como en el meandro griego, a una forma sólo decorativa, a un ornamento rítmico sólo destinado a llenar la superficie, que en la conciencia del espectador y también en la del artista no se relaciona, o sólo muy vagamente, con el objeto natural que lo inspiró. Pero una línea ondulada puede asimismo sugerir al espectador y al artista concepciones muy precisas, aunque esté estilizada a tal grado que la persona no iniciada en aquel mundo imaginativo, no enterada de sus supuestos psíquicos y espirituales, sólo ve ahí un ornamento.

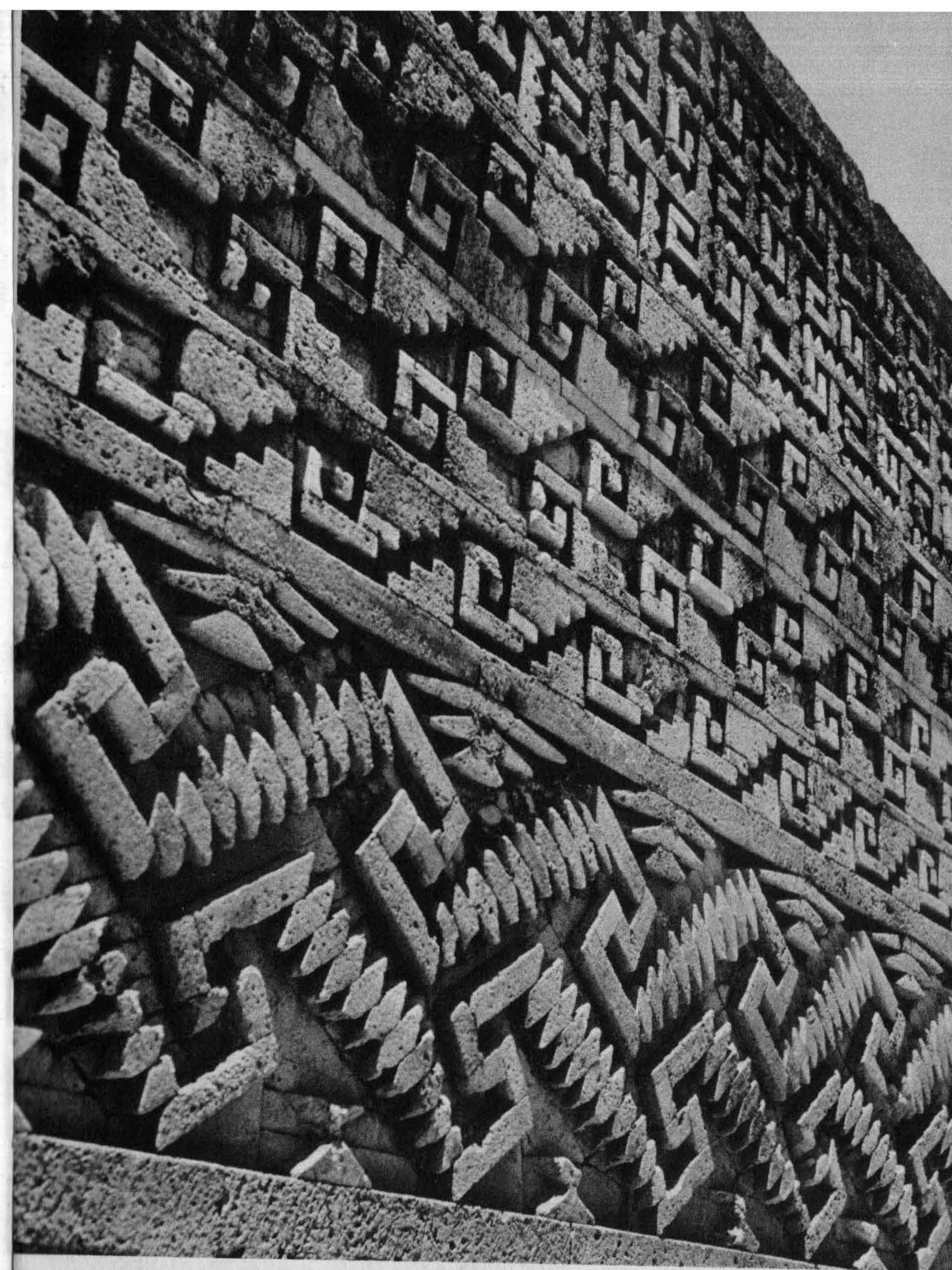
El que nuestro ojo, ojo de gente de nuestra época, a

primera vista no pueda distinguir en la greca escalonada la
forma serpentina de que probablemente se deriva, no de-
muestra nada. O más bien demuestra que desde tiempos
inmemoriales los pueblos nahuas estaban tan familiarizados
con este signo que la estilización podía limitarse a una
insinuación de tipo digamos mnemotécnico. En aquel en-
tonces todos conocían la significación del símbolo que en
el curso de una larga tradición había venido adoptando la
forma de la greca escalonada. Un caso parecido, ejemplo
típico también de las modificaciones que puede sufrir un
signo, sin dejar por ello de serlo, son los dos anillos alrede- 19
dor de los ojos de Tláloc. Al principio eran dos serpientes
que la imaginación de aquellos hombres asociaba tan estre-
chamente con el dios de la lluvia que fueron convirtiéndose
en su signo, de modo que en las efigies de esta deidad
sustituían con frecuencia su cabeza. Lo sabemos porque las
dos serpientes se distinguen aún con mucha claridad en
numerosas imágenes de Tláloc que se han conservado. Tal 20
transformación de signos de uso general, paulatina, pero tan
radical que al final del proceso apenas se puede discernir la
forma primitiva, no es de ninguna manera una peculiaridad
mexicana, sino un fenómeno muy general. La mayúscula
romana M es una modificación de la m fenicia. En todos los
pueblos mediterráneos la m es la letra inicial de la palabra
"mar". Surge en el alfabeto fenicio como estilización de la
ola marina. En el alfabeto romano el movimiento de la ola
se convierte en una V suspendida entre dos líneas, líneas
simétricas de idéntico ángulo de inclinación. La forma pri-
mordial, o sea la ola ondulante, se vislumbra ya sólo de un
modo muy vago, pero no puede haber ninguna duda de que
ahí está el origen de la letra M. En este caso conocemos los
eslabones intermedios; en el de la greca escalonada no se
han conservado.

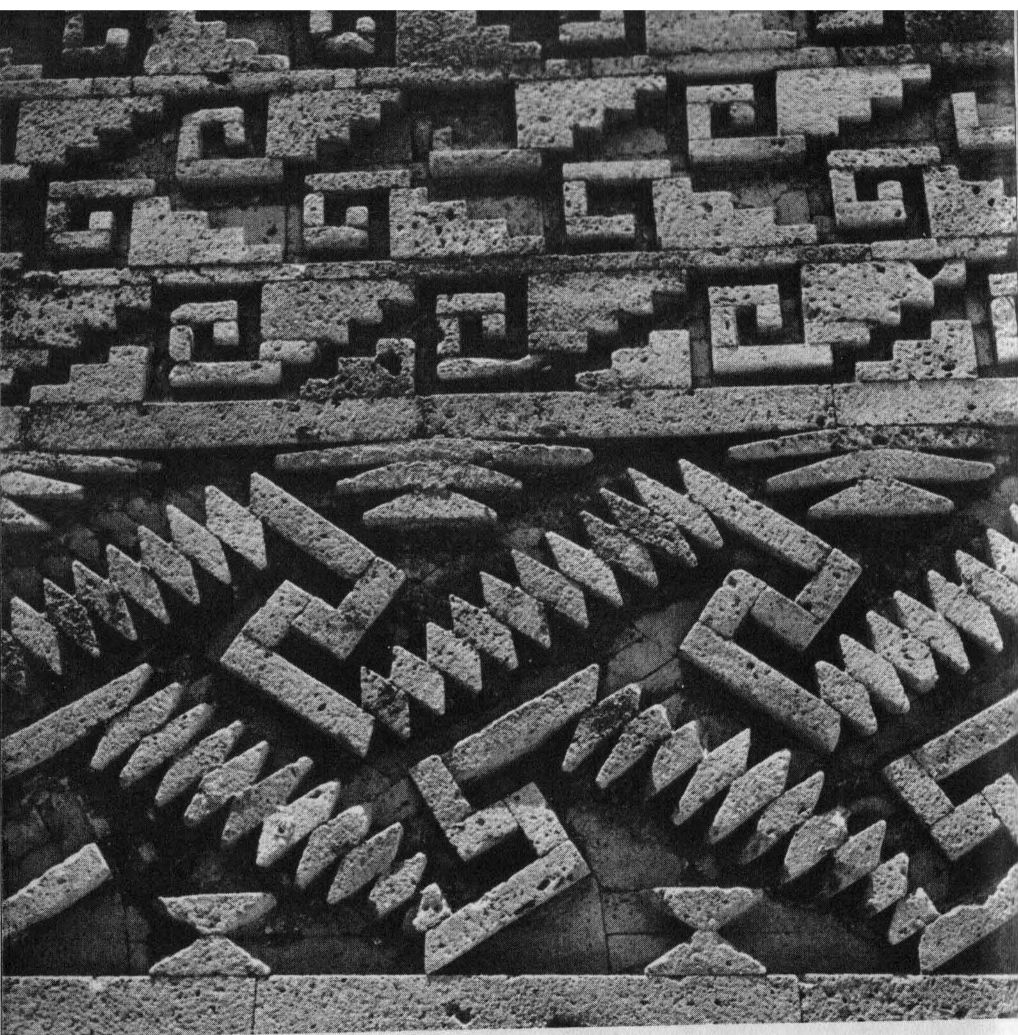
La greca escalonada difiere de la mayoría de las formas ornamentales que nos son familiares –roseta, palmeta, loto egipcio, etc.– por su estructura totalmente asimétrica. Cualquiera que sea la dirección en que se traza por ella un eje, jamás resulta una simetría, lo que es otro indicio de que surgió como signo. Pero es un error estudiar la greca escalo-

nada como forma aislada, pues como forma aislada prácticamente no existe. Beyer menciona sólo dos casos: uno, el de la rodela de un guerrero, donde el ornamento se halla ajustado a la forma circular de ésta; el otro, el de un sello de Tlatelolco. En el México precortesiano el sello –a no tratarse del nombre de una población– era una especie de tipo de imprenta, mediante el cual el dibujo se imprimía sobre la piel, evitándose de esta manera pintar varias veces un mismo dibujo. La combinación de escalera, centro y gancho, la forma básica –para atenernos a la definición de Beyer–, no es sino el eslabón de una cadena. En el fondo la greca escalonada nace sólo gracias a la alineación de varias formas básicas. En algunos casos, por ejemplo en el "Arco" de Labná, la forma básica se repite en sentido inverso, como en la imagen reflejada en el espejo, de modo que se produce un ornamento de equilibrada simetría, como lo es la palmeta. Por regla general, varias grecas están unidas en sucesión rítmica, y casi siempre en sentido horizontal. En Mitla, donde los muros están decorados con tres hileras de grecas, una por encima de la otra, la orientación horizontal está subrayada con toda energía por fajas inter-
67/68 medias que las separan. Ni siquiera en el "Salón de las Grecas" predomina la dirección vertical. La forma asimétrica es parte de un ritmo de conjunto y portadora de un ritmo de conjunto. Bien se podría decir que la greca escalonada aislada no cuenta; sólo cobra significación formal y valor formal al integrar una serie. De esto se infiere que el factor decisivo para la morfogénesis de la greca escalonada es el ritmo.

Un ritmo dinámico. Ahora bien: al comparar la greca escalonada con el meandro griego, hay que hacer constar una diferencia esencial. El meandro griego, en forma de cuadrado o de espiral, es una línea que se desarrolla uniformemente, sin interrupción, sin contrastes, en perfecta armonía. Forma geométrica abstracta, en que el modelo natural se presenta tan depurado, tan desmaterializado, que hay que hacer un verdadero esfuerzo para identificarlo. Euritmia de la línea, que dentro de la porción cuadrada de la superficie se desenvuelve simétrica hacia todos los lados y divide simétricamen-



67. Pared del Salón de las Grecas. Mitla. Cultura zapoteca.



68. Pared del Salón de las Grecas. Mitla. Cultura zapoteca.

te la superficie. Un ornamento mesurado. Tan bien estructurado que de cada movimiento surge el próximo, lógicamente calculable. Hay que pensar en la geometría euclidiana. Objetividad, neutralidad absoluta ante el fenómeno, configuración formal de un mundo que cree haber superado el caos. "Un juego ideal de tendencias orgánicas", dice Worringer (*La esencia del estilo gótico*), hablando del ornamento grie-

go. "Libre ya de todo recuerdo dualista, el hombre celebra en el arte, como en la religión, el cumplimiento de un venturoso equilibrio del alma." Es, por así decirlo, la proyección, al terreno plástico, de las unidades de tiempo, lugar y acción, categorías establecidas por Aristóteles para el drama. Un escultor griego pudo decir: "Una obra de arte lograda es el resultado de una escrupulosa exactitud en la aplicación de múltiples proporciones aritméticas." "La divina proporción." También se podría decir: la divinización de la proporción. La sensualidad queda absorbida por la lógica; la vida se torna idea abstracta. Esa forma ideal es la más alta aspiración de la voluntad artística de los griegos. La armonía absoluta, tal como se alcanza con una perfección sin par en el meandro, es lo que a través de las centurias ha asegurado al arte griego la admiración del mundo.

No hay sombra de tal armonía en la greca escalonada, ni se aspira a ella. La lógica destructora de la sensualidad no es el ideal del México prehispánico. Para ese mundo no existe el punto de Arquímedes por encima de la vida, vistas desde el cual las potencias que rigen el Universo se mantienen en "venturoso equilibrio". Para el hombre precortesiano las fuerzas que construyeron el cosmos son dinámicas, y lo que lo sostiene es la tensión con que se tienen mutuamente en jaque, la intensidad de esta tensión, que no debe cejar nunca y en ningún punto. El no puede llegar a una contemplación serena. Debe actuar para contrarrestar el peligro, debe estar alerta, luchar y dar su vida en la piedra de los sacrificios. Viéndolo desde otro ángulo, se podría decir que lo que impide al hombre del México antiguo lograr aquella mesurada armonía es su fuerte impulso psíquico, cuyas energías una y otra vez renovadas piden la descarga. Tendencias antagónicas, sujetas por el ritmo, por la forma, es decir, por un orden espiritual.

El ritmo dinámico de la greca escalonada surge del choque entre elementos formales antagónicos y surge de las interrupciones violentas que se producen en el trazo de la línea. La escalera es un ascender vehemente; el gancho rompe este movimiento, lo tuerce, lo destruye con idéntica vehemencia. Es como si una fuerza demoniaca se hubiese

empeñado en aniquilar toda la energía inherente a la escalera. En la próxima figura vemos el mismo ascenso, la misma interrupción. Cuantas veces arranca la escalera, otras tantas se le impide un desenvolvimiento libre y sin obstáculos; siempre es su destino tropezar con aquella contrafuerza que la derriba, la empuja hacia abajo, hacia el nivel de donde partió. Nunca hay un fluir armonioso. Hay lucha de elementos, interrupción del movimiento, cambio brusco de dirección, nuevo avance, nueva derrota, nacer y morir. Un ritmo que descansa en la constante repetición del motivo y en un contraste enérgico entre los diferentes elementos. Eulalia Guzmán lo compara con el ritmo de la música prehispánica, que no conoce la melodía, y con la danza, cuyo fin estético "no debe realizarse por separado en cada individuo, sino en el conjunto". Sahagún menciona un baile que se celebraba en el "mes de otoño", en honor de la diosa Teteo, en la gran "fiesta de la barredura". Este baile, que duraba varios días, se llamaba "el mover las manos de un lado al otro". "La uniformidad en el movimiento, es decir el ritmo unificado colectivamente, no tiene por objeto el placer, sino que es una función religiosa, mágica sobre todo", escribe Eulalia Guzmán. Acertadamente compara este baile con una "greca en movimiento".

Gracias a ese contraste entre movimiento y contramovimiento, a la incesante repetición de ese contraste, el ritmo de la greca escalonada se llena de una fuerte tensión, que es al mismo tiempo expresión de vigorosa vitalidad. Tensión comparable a la que alienta en el ornamento celta de lacerías o trenzado –espasmódico enredo de líneas–, del cual nacerá siglos más tarde la ornamentación gótica. Pero la tensión inherente a la greca escalonada es distinta. En el ornamento celta se revela la añoranza de Dios, el ansia de redención por Dios, a quien se adivina, pero a quien no se puede asir. Extasis, incendio del alma expulsada del paraíso, condenada a sufrir por estar sujeta al cuerpo, y que por todos los caminos, con todos los medios, debe buscar su reunión con Dios. Un *pathos* exaltado, un desmesurado anhelo que salta por encima de todos los límites y obstáculos, explosivo en cada gesto. Excitación febril. Y a una curva de fiebre se parece en efecto el ornamento de lacerías, el desasosiego de su zigzagueo. Aquella obsesión de Dios no reconoce lo terrenal; desea superarlo, y superándolo, lo destruye. La greca escalonada produce tensión dentro de un orden establecido. No hay ese remolino, esa maraña de formas que se desplazan, que parecen devorarse una a la otra. Los diferentes elementos formales se hallan aislados, perfilados con nitidez, separados de su mundo ambiente por un contorno enérgico. Se despliegan entre dos horizontales, que a veces existen realmente, como líneas, como fajas de piedra, etc., pero que por lo general son sólo ficticias. Jamás rebasa el ornamento esta delimitación. Observación estricta del orden. Un *pathos* disciplinado, libre de exaltación. El gancho, a menudo dentado –como si aun en esta forma, de por sí movida, se quisiera impedir un tranquilo fluir de la línea–, rompe, es cierto, el movimiento vertical de la escalera, pero la desviación hacia la horizontal sucede siempre en el orden dado. Tampoco el gancho puede desarrollar su figura de modo arbitrario, ni siquiera cuando es espiral. Pese a la acusada irregularidad y asimetría de la forma básica, el ritmo del conjunto es mantenido estrictamente.

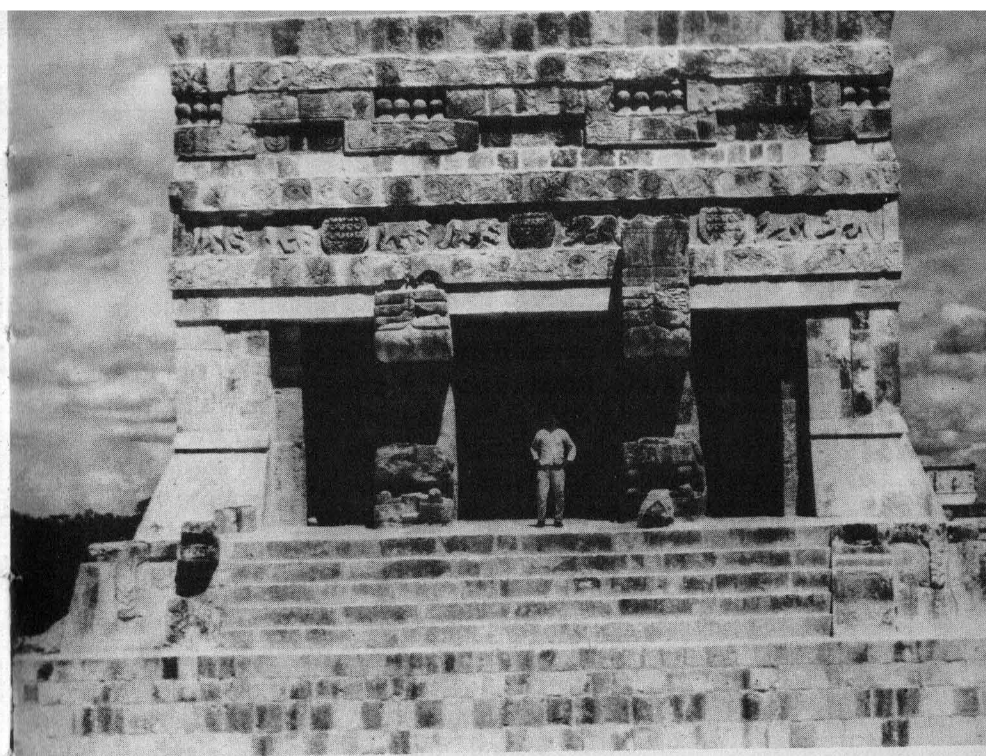
La expresividad de una creación estriba en la intensidad de las tensiones producidas por sus elementos formales. Para ilustrar este hecho vamos a recurrir a una comparación con un fenómeno perteneciente al terreno de la electricidad: se intensifica la corriente cuando se intercalan resistencias. Esto puede aplicarse a todo arte expresivo e imaginativo. El arte de tipo clasicista aspira, en cambio, a una organización de formas en la cual todas las fuerzas divergentes se encuentren armoniosamente reconciliadas en una esfera de equilibrio formal, muy por encima de todas las ansias, aun de las ansias metafísicas.

Tal elevación por encima del mundo real –mundo de lo caprichoso y lo irregular–, considerado como impuro, es para el arte clasicista el ideal, el ideal de belleza. El meandro griego es expresión gráfica de una ausencia radical de tensiones. Perfección, y al mismo tiempo la perfecta inexpresividad, lo cual, de acuerdo con la mentalidad griega, no

es un defecto, sino un valor. Se ha dicho que "el arte griego está más allá de todo devenir". Un arte que se realiza en la contemplación de la existencia. En esto reside su grandeza, y viéndolo desde la voluntad de arte expresionista, su falta de vitalidad. Es lo europeo que el griego contrapone a lo oriental, que no sabe resignarse a lo sólo real y cuya espiritualidad es un ascender hacia la esfera de lo suprarreal, según su convicción la única en que se revela la verdad suprema, la realidad real. La greca escalonada es el precipitado plástico de una excitación interna, nada depurada, de un ímpetu que anhela actuar; en su ritmo se proyecta un sentimiento vital que es conflicto incesante, avanzar y retroceder, una y otra vez el avance, y una y otra vez el alto que le imponen las fuerzas antagónicas. Sin duda no es azar que el arte antiguo mexicano, como también el celta y el germano de los primeros tiempos, tenga una acusada preferencia por el motivo animal: serpiente, águila, tigre, colibrí, mariposa, tortuga, perro, coyote, etc. Como tampoco es azar que las culturas estáticas –Egipto (el loto), Grecia (la palmeta)– muestren una preferencia no menos acusada por el motivo vegetal.

El meandro griego puede leerse desde atrás y desde adelante. Se despliega, movido por un ritmo uniforme, hacia ambos lados. Movimiento mecanizado, perfectamente unificado en cuanto al trazo, al acento, a la pausa. Entre las muchas perfecciones de que se ufana el arte griego, una más. Es movimiento, y es ante todo la idea del movimiento, pero de un movimiento que ya no está sujeto a ninguna dirección. La greca escalonada se mueve en determinada dirección, la subraya con toda energía, y esa energía pasa al espectador, como un conjuro que lo fascina y lo somete al influjo de su función mágico-religiosa.

El arte mesoamericano desarrolló también el meandro: un meandro formado por las ondulaciones de la serpiente
40/41 emplumada. Lo vemos en Xochicalco y en la Pirámide de
21 Quetzalcóatl en Teotihuacán. Los meandros en la fachada
69 del Templo de los Tigres en Chichén Itzá se componen de
dos serpientes enlazadas, cuyos cuerpos ondulantes desembocan a ambos lados en sendas cabezas serpentinas. El



69. Templo de los Tigres. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

animal vuelto ornamento. Pero la abstracción no es de ninguna manera tan radical que se olvide el modelo natural. Y no puede ser de otro modo. También este meandro es más que un juego formal, más que un ornamento: es un ornamento que significa algo. E, igual en ello a la greca escalonada, no carece de dirección. Siempre tiene un sentido, un término, un fin. En el Templo de los Tigres los 69
meandros serpentean hacia las cuatro esquinas del edificio, orientadas de acuerdo con los puntos cardinales, que representan las cuatro "esquinas" del universo. En otros casos, por ejemplo en el friso de los tigres –que ocupa en el mismo templo de Chichén Itzá el espacio entre las grecas–, en los frisos de Tula, en los meandros serpentinos de Xochicalco, el movimiento se dirige hacia el centro, hacia la entrada del santuario, hacia donde se hallan el ídolo y el

altar del sacrificio. Movimiento de trayectoria y de fin preestablecidos.

Para el ornamento del Asia antigua, no hay ni trayectoria prescrita, ni fin previamente establecido. Se expande en la superficie hacia todos los lados. La forma preferida es la roseta o bien la estrella, que desde un centro emite sus rayos uniformemente en todas las direcciones. La roseta es expresión de la simetría absoluta. Trazando una diagonal por cualquiera de sus puntos, resultan dos mitades simétricas. La roseta es la forma sin principio y sin fin. En ella se superponen movimiento y quietud. En ella se alcanza –valga la frase– el punto ficticio en que coinciden el cero y el infinito. Lo que así surge es un tapiz de ornamentos de ritmo perenne, desmaterializado, sin relación con la materia y el fenómeno material, imagen artística del cielo estrellado con sus miriadas de puntos relucientes, orden cósmico que para el hombre puede ser vivencia, pero en el cual no le es dado penetrar. La sabiduría oriental que llega a la pasividad total.

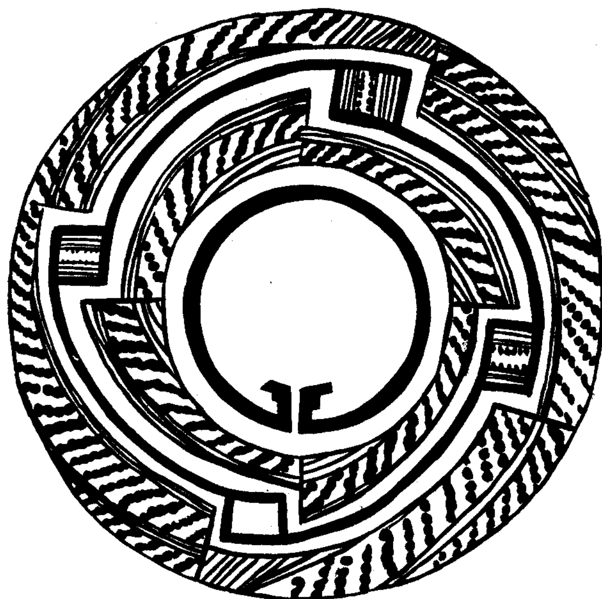
El elemento sustantivo del ornamento céltico de lacerías o trenzado es la doble espiral, que se dispara, gira, se retuerce y se quiebra una y otra vez en un movimiento exaltado, enredada en sí misma, presa en su propio enredo, de donde no encuentra salida. Fáustico anhelo del norte. Movimiento sin descanso, cuyo propósito, fin, sentido, no es sino la dinámica del movimiento. En el milagro espacial de la catedral gótica esa delirante exaltación acabará por alcanzar su suprema meta: Dios.

Charles Rufus Morey (*Medieval Art*) cita, al tratar de la espiral celta, una leyenda irlandesa de un hombre que sale de su casa y se pone a caminar. No sabe adónde va, sale del lugar donde se encuentra para ir a un lugar cualquiera, para llegar del mundo suyo a algún mundo desconocido, misterioso, que adivina, cuya visión lo estremece y que nunca alcanza, pues al final de su trayecto se halla de nuevo en el sitio de donde partió. Esto, traducido al lenguaje de la forma, es la espiral celta, que se desenrolla, para volver a enrollarse sobre sí misma. El racional griego, cuyos ornamentos son el meandro y la palmeta, fijaría, antes de partir,

el término de su viaje, escogería entre punto de partida y punto de llegada el camino más corto y se dirigiría directamente a su fin. El hombre oriental no camina, está sentado delante de su tienda, inmóvil, ensimismado. No necesita caminar, tiene el mundo dentro de sí mismo, lo vive en su visión. ¿Y el hombre del México antiguo? Para él, todos los caminos conducen a los dioses, formadores y constructores del universo. No tiene otro fin. Su pensar, su saber, su creer están dirigidos hacia allá, sólo hacia allá. Esta es su claridad, su certidumbre. No puede entregarse a la pasividad, al quietismo oriental. A él lo empuja la misión cósmica que le fue encomendada: mantener al mundo, prevenir la catástrofe. Pero todos los caminos están poblados de espíritus, de demonios, del animal sagrado y amenazador, la serpiente, cuyo poder destructivo debe él desviar y conjurar mediante la adoración y el conjuro.

La forma espiral existe en todas las culturas. Tiene –con diversas variantes– una forma básica casi idéntica, pero su valor de esencia (*Wesenswert*) es, en cada caso, por entero distinto. La espiral celta es ansia extática de redención; el meandro griego es neutralidad, es eufonía, es armonía estética; el tapiz de ornamentos de los orientales es un pasivo naufragar en la conciencia del infinito. La greca escalonada expresa la tensión vital de energías sujetas a un ritmo.

En las exploraciones de Kin-Lishba, población de los indios pueblos del estado de Arizona, Byron Cummings encontró gran número de vasijas cerámicas excepcionalmente hermosas e interesantes. Muchas de ellas están decoradas con la greca escalonada. Cummings (en su libro *Kin-Lishba*) sitúa esta cerámica entre 1050 y 1350 de nuestra era. La figura 70 muestra un ejemplo característico. Alrededor del 70
centro del fondo de la vasija hay una faja circular; en torno a ella una superficie decorada con un ornamento de rayas. La línea de contorno exterior asciende en una curva, es interrumpida bruscamente y, convertida en recta, baja, con vehemencia, acercándose a la faja inferior, y de nuevo asciende como curva, para volver a ser interrumpida con igual violencia. El mismo sistema de curvas y trazos rectos se repite junto al borde circular de la vasija y referido a él.



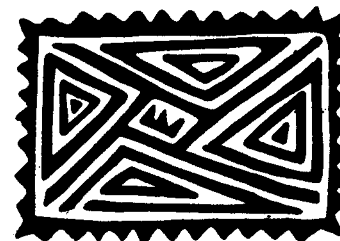
70. Fondo de vasija. Cerámica. Kin-Lishba, Arizona. Según Byron Cummings.

Para unir los diferentes niveles del trazo que resultan de esta organización de las rayas, se recurrió a cuatro rectángulos unidos entre sí mediante otras curvas ascendentes, cuyo ascenso se inicia en cada caso en la línea inferior del rectángulo. Tensión expresiva, producida por la repetida introducción de resistencia, dijimos al hablar de la greca escalonada. Resumiendo la disposición rítmica de esa vasija de Kin-Lishba: ascenso de la línea, interrupción y otra vez ascenso; limitación del movimiento por la circunferencia de los círculos, que son lo que rige el conjunto dinámico.

En el mundo del meandro y de la palmeta se habría unido a la porción de superficie delimitada por la curva ascendente otra porción de superficie determinada en sentido inverso por una curva descendente. De esta suerte se hubiera obtenido una forma simétrica, una perfecta neutralización del movimiento. Pero precisamente esto se rechazaba. Aquí actúa una voluntad creadora cuyo fin no es

compensar el antagonismo de los trazos de movimiento, hacer que éstos cobren un equilibrio estático, sino, al contrario, subrayar y acentuar ese antagonismo de la manera más enérgica por medio de la repetición rítmica.

Existe, en la cerámica de Casas Grandes, una decoración característica: un rectángulo en medio del cual se halla, en posición oblicua con relación a los ejes de éste, otro rectángulo, pequeño, cuyos lados se prolongan hasta el perímetro del rectángulo grande. Así surgen cuatro triángulos, que encierran otros triángulos más pequeños. Una decoración recia en que cada porción de la superficie se destaca vigorosamente de las demás. ¿Por qué, nos preguntamos, no está ese rectángulo subdividido armoniosamente en otras formas cuadrangulares? Podemos suponer que la sensibilidad formal de aquellos indios hubiera rechazado tal disposición, por inexpresiva. Sensibilidad formal que necesitaba expresarse en el juego violento de fuerzas desencadenadas, antagónicas, sujetas a un orden superior: el contorno rectangular. Ese mismo tipo de decoración expresiva, esa misma prolongación de los lados de un cuadrado o rectángulo más allá del perímetro de la figura la encontramos también en la Meseta Central, por ejemplo, en el sello procedente del 71
Valle de México. En algunos casos, las líneas de prolongación forman una voluta de extraordinario valor decorativo. Hay muchas vasijas mixtecas en que una espiral grande, que ocupa el campo central, se prolonga en otra espiral más pequeña. El arte egipcio y el asirio aprovechan con cierta preferencia un motivo formal parecido. Cuatro espirales,



71. Sello. Dibujo de Jorge Enciso.



72. Sello. Dibujo de Jorge Enciso.

una en cada esquina, unidas por una línea curva convexa. Simetría perfecta; la trayectoria de la línea vuelve sin interrupción alguna a su punto de partida. La espiral o voluta mexicana rebasa decididamente el límite e irrumpe hacia todos los lados en el espacio libre.

Si examinamos la ornamentación del arte precortesiano en cuanto a su manera de aprovechar la espiral, llegamos a un resultado sorprendente. No podemos esperar una semejanza con la variante oriental –movimiento infinito dentro de una forma limitada en lo finito, como acabamos de caracterizarla–, tampoco con el meandro griego, ni con el capitel de la columna jónica, en que parece esterilizado –valga la frase– el impulso a que obedece el desenvolvimiento de la espiral. En la ornamentación prehispánica encontramos con frecuencia una forma parecida a un signo de $, en el que la espiral de en medio se halla desenrollada. O bien una espiral más ancha, encima de la cual aparece un gancho espiral semejante a una voluta de humo. Es enigmática tal combinación de dos espirales que, sin estar unidas orgánicamente, se hallan colocadas una junto a la otra, o más bien una encima de la otra. Muy generalizada como decoración de cerámica es una combinación de espiral y círculo: una espiral que se despliega en varias vueltas. El contorno exterior de éstas está guarnecido de pequeñas superficies aproximadamente cuadradas, cuyos lados exteriores se redondean formando casi una circunferencia. ¿Qué es esto? La concha estilizada de un caracol marino con sus típicos nudos que se suceden uno al otro sobre
72 una línea espiral. Y nos preguntamos si las dos formas espirales de que acabamos de hablar no son acaso también una representación –primitiva– de la concha del caracol.

Hermann Strebel ("Zur Deutung eines altmexikanischen Ornamentmotivs", *Globus,* 1897) y K. Th. Preuss ("Hieroglyphen der Mexicaner", *Zeitschrift für Ethnologie,* 1901) ya lo insinuaron, pero hasta ahora casi no han encontrado eco. Ambos suponen que el caracol es incluso la
protoforma de donde parte la greca escalonada. Muy intere- 73
sante es un ornamento –combinación de caracol marino y greca escalonada– tomado, con el amable permiso del autor, de la obra de Jorge Enciso, *Sellos del antiguo México.* No cabe duda de que en la ornamentación del México antiguo el caracol constituye con asombrosa frecuencia el elemento principal del repertorio formal. Y me atrevo a afirmar que ahí está la explicación de múltiples peculiaridades que a nosotros, procedentes de otras culturas artísticas, nos pueden parecer extrañas.

Pero no es tan importante comprobar que el caracol se aprovechaba con mucha frecuencia como motivo de decoración, como lo es averiguar hasta qué punto determinaba esta forma la estructura del ornamento; hasta qué punto esta formación rara –esfuerzo extraordinario de la naturaleza– fecundó la fantasía del hombre precortesiano. Se trata de una forma espiral que en torno a un eje se desenrolla en un movimiento incesante hacia un fin: la punta. Extraña dialéctica de una estructura formal, que une la simetría con la asimetría. ¿No son éstos los mismos elementos que, empezando por la greca escalonada, hemos podido comprobar como peculiaridad de la forma ornamental del mundo mesoamericano?

El caracol es símbolo de la fecundidad, es decir, un signo de buena suerte. En los códices el caracol marino (*tecciztli*) aparece siempre en combinación con las deidades que repre-



73. Sello. Dibujo de Jorge Enciso.

sentan fecundidad, crecimiento, etc., por ejemplo los dioses de la Luna y los del pulque. Es uno de los signos de Quetzalcóatl, que en su forma de Ehécatl, dios del viento, abre el paso a las nubes cargadas de la lluvia fecundante. Quetzalcóatl lleva un collar de caracoles marinos; éstos forman también su pectoral y sus orejeras. En el friso plástico de la Pirámide de Quetzalcóatl vemos, al lado de la serpiente emplumada, caracoles y mazorcas de maíz. Entre los mayas un caracol representa el glifo para cero, fundamento de su sistema numérico.

75 El caracol es igualmente el símbolo del nacimiento. En la descripción que el Códice Borgia hace en la lámina 42 de la resurrección de Quetzalcóatl como estrella matutina, se representa cómo Xólotl, el dios nacido del agua, surge de una concha de caracol; en la mano sostiene una serpiente, que es el signo del relámpago. Pedro de Ríos, intérprete del
74 Códice Telleriano-Remensis, dice: "Así como el caracol sale de su concha, así el hombre sale del vientre de su madre." Y agrega, además, que ésta es la razón por la cual se dice también que el astro de la noche –que alternativamente está escondido en su "concha" o sale luminoso de ella– es la causa del nacimiento de los hombres.

"Aún más clara es otra relación que subrayan los intérpretes [de los códices], la relación entre la Luna y las mujeres, el dominio que ejerce ésta sobre el cuerpo femenino y que se manifiesta en la menstruación" (Seler). Así el caracol es también símbolo del claustro materno y, en general, de los órganos genitales femeninos. K. Th. Preuss ("Kosmische Hieroglyphen der Mexikaner", *Zeitschrift für Ethnologie,* 1901) llama la atención sobre el hecho de que con la espiral "se alude siempre al ombligo de las diosas", mientras que no aparece en las figuras masculinas,* "en los

* Entre las estatuitas tarascas se encuentran ocasionalmente figuras masculinas desnudas que muestran encima de sus órganos genitales un caracol; éste resalta tanto que destruye materialmente la unidad de la silueta del cuerpo, por lo demás bastante plano. Ello hace suponer que se consideraba muy importante que figurara este símbolo. Es probable que con él se haya querido insinuar una gran potencia sexual. Pero también es posible que estemos aquí ante uno de los síntomas de decadencia que se manifiestan con frecuencia en la escultura tarasca tardía. Entre los tarascos, según afirman los etnógrafos, estuvo muy



74. Nacimiento de Xólotl. Códice Borgia.

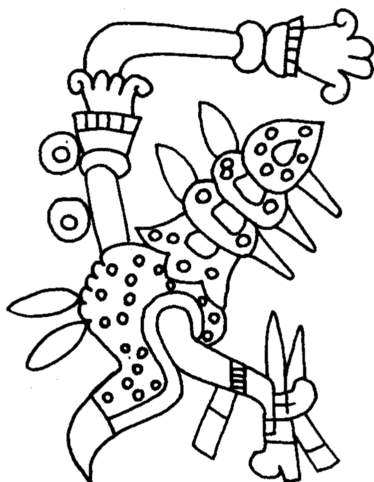
contados casos en que éstas se representan desnudas". Ello podría ser la causa de que un utensilio tan específicamente

generalizada la homosexualidad. Paul Kirchhoff señala que en la escultura tarasca no son raros los cuerpos masculinos con características acusadamente femeninas, senos, etc., y también figuras masculinas con vestidos de mujer. Existe un grupo de dos figuras que muelen maíz en un metate –ocupación femenina por excelencia–, una de las cuales representa a un hombre.

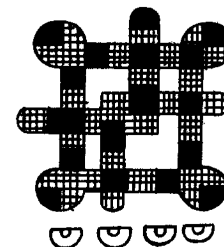
femenino como lo es el malacate, muestre con extraordinaria frecuencia el ornamento del caracol.

Sigue en pie la pregunta por la causa del interés que suscitaba esta forma, forma fascinante sin duda alguna, pero que los griegos y los orientales habrían rechazado por su falta de armonía. ¿Por qué no se inspiraron los pueblos mesoamericanos, como otros, en un modelo natural de estructura simple? Al fin y al cabo estilizaron también en una forma de perfecta simetría la flor, en el signo nahua del día de este nombre. ¿No se debe —hasta cierto punto— la preferencia de que goza el caracol a una afinidad electiva, así como la palmeta correspondía a la voluntad de forma griega, la hoja dentada del cardo a la del gótico y la concha al capricho del rococó. . .? Ese dinamismo manifiesto en la estructura de la concha del caracol, la energía con que está cargada, la asimetría ordenada, la forma que sólo puede llegar a ser Forma en un eterno devenir, mediante descarga y lucha de fuerzas que integran un sistema altamente complicado de compensaciones ¿no corresponde esto perfectamente al sentimiento vital del mundo precortesiano?

Al contemplar los planos de las ciudades ceremoniales,



75. Tecciztli. El caracol, signo del nacimiento. Códice Bolonia.



76. Cuadrado de cintas o lazos. Códice Borgia.

vemos que todas ellas están dispuestas geométricamente, a lo largo de ejes; que los patios y plazas tienen forma cuadrada o rectangular y que la pirámide está colocada frente a ellos en ángulo recto. Pero al mismo tiempo nos damos cuenta de que dentro de esta unidad, en verdad grandiosa, no se observa con absoluto rigor la disposición axil. Más bien se nota una tendencia a desviar el eje hacia un lado, conservando la organización geométrica del conjunto.* El eje desarrollado por un grupo de pirámides no parte del centro de la pirámide central, sino de una de las pirámides laterales, o bien, como en Monte Albán, de una pared lateral de la pirámide más importante. Así surge un segundo eje, alrededor del cual los diferentes edificios están asimismo agrupados en estricto orden geométrico. En Mitla ocurre cosa idéntica, sólo que allá hay que agregar mentalmente las plazas —no reconstruidas— que unían entre sí las construcciones. El mismo fenómeno lo podemos observar en Cempoala, en Xochicalco, en Ixkún (Guatemala). (Como una excepción mencionemos Ranas, Qro., fortaleza y ciudad ceremonial, donde por condiciones topográficas muy especiales —dos valles profundos y muy estrechos, rodeados de poderosas formaciones de rocas— sólo era posible cons-

* Descubrimos una representación gráfica de esa desviación axil en un dibujo del *Códice Borgia,* en "el cuadrado de cintas o lazos", como lo llama 76
Seler (*Das Tonalamatl der Aubin'schen Sammlung*). Seler supone que se trata de una asociación con un juego "que, igual que el juego de pelota, parece haber estado relacionado con una serie de concepciones míticas o cósmicas y sobre el cual, desgraciadamente, no nos dan ninguna información las fuentes conocidas hasta ahora".



77. Fondo de vasija. Cerámica. Kin-Lishba, Arizona. Según Byron Cummings.

truir a lo largo de estos dos ejes, que se juntan en un ángulo recto.) El ejemplo más convincente es probablemente Nakum (Guatemala), donde tal desviación del eje tuvo lugar no una, sino dos veces consecutivas. En Teotihuacán, obra maestra del urbanismo prehispánico, con una distribución rigurosamente premeditada del espacio y de las masas, con una disposición de maravillosa homogeneidad, existe por cierto el trazo imponente del eje que parte del centro de la Pirámide de la Luna y conduce hasta la llamada Ciudadela. Pero este eje no pasa por el Templo de Quetzalcóatl, que hubiese podido ser su remate grandioso —efecto al cual el barroco europeo no habría renunciado de ninguna manera—, sino a un lado, formando con él un ángulo recto. Uno de los muros de circunvalación del patio, paralelo al eje, lo roza. También la Pirámide del Sol, situada más atrás, forma un ángulo recto con el eje central, hasta el cual llegan sus patios. La deidad venerada en Teotihuacán ante

todo y en primer lugar, era Tláloc. Lo demuestran incluso los murales, en que aparece repetida e insistentemente la imagen del dios de la lluvia. Es, por tanto, natural que el santuario de Tláloc se encuentre en el centro de la ciudad sagrada, en el eje entre la Pirámide de la Luna y la Ciudadela. Pero ese santuario de Tláloc no es de ninguna manera un edificio dominante erigido en medio del eje o como su remate. Es una plaza con un altar para los sacrificios, a un nivel mucho más bajo que el resto del terreno. La mirada y el eje pasan por encima de ella. El templo y las habitaciones de los sacerdotes flanquean el eje. ¿Por qué esa extraña distribución? Colocando las construcciones algo más atrás, pero de tal manera que su fachada quedara paralela al eje —por lo cual se conservaba y aun se acentuaba la relación con éste—, se formaban plazas, se abrían perspectivas, surgía movimiento espacial. Al conjunto espacial se le imponen acentos enérgicos. Se introducen en él elementos que crean animación mediante contrastes. Una unidad arquitectónica cerrada en sí se abre hacia un lado y abre al mismo tiempo otro cuadrado espacial, también cerrado en sí. No se trata de una mera yuxtaposición o sucesión de edificios y plazas, sino de un sistema de espacios comunicados de gran diversidad de aspectos. A pesar de su organización estrictamente geométrica, este sistema no tiene nada de esquemático. Todo es complicación, tensión poderosa, animación dinámica de la vida espacial.

Un resumen de lo que acabamos de exponer, un ejemplo clásico de todo ello, nos parece ofrecer la decoración de
una de las vasijas encontradas en Kin-Lishba. Allí tenemos 77
la greca escalonada, la espiral, el triángulo de ángulos agudos, y allí encontramos asimismo la composición estructural característica: la distribución asimétrica de las superficies dentro de la forma geométrica del círculo, el movimiento vigoroso, el avance dinámico que tropieza una y otra vez con otro movimiento. Impetu vital de un arte cuyo impulso creador es el devenir, un devenir perenne.

Tercera parte

La voluntad creadora



78. Hechicero. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

I. Un continente que se estructura

Los hombres que poblaron el continente americano llegaron de Asia; penetraron por el estrecho de Bering, que cruzaron en varias oleadas.* Pero el arte de este continente —tanto el de Mesoamérica como el del Perú— nació, independientemente de otros mundos artísticos, como creación del indio precolombino.

Hace algún tiempo cierta semejanza entre formas que existen en el área maya y las de la India y el sureste de Asia —por ejemplo un supuesto motivo de flor de loto en un meandro del Templo de los Tigres de Chichén Itzá— ha hecho surgir la conjetura de una influencia artística ejercida por aquellos pueblos asiáticos sobre el México antiguo. (En apoyo de esta tesis se alegan la semejanza del juego mexicano llamado *patolli* con el juego *pachisi* de la India y el sur de Asia, así como el hecho de hallarse el "volador" también entre diversas naciones asiáticas.) Ahora bien, los mayas —igual que los demás pueblos mesoamericanos— no conocían el hierro, ni el utillaje de metal, ni el torno de alfarero, ni tampoco ciertas plantas alimenticias muy comunes en el Asia, como el arroz, el trigo, la cebada y el centeno. El conocimiento de todo eso debería habérselo proporcionado aquel presunto contacto con el continente asiático. No tenían animales de tiro. La rueda no era desconocida del todo: están provistos de ruedas algunos pequeños objetos hallados en el estado de Veracruz y en el Altiplano de México. Pero se ignoraba su significación como medio de transporte; se utilizaba exclusivamente en juguetes. Es difícil imaginarse que aquellos misioneros budistas que, según se sostiene, llegaron entre 100 a. C. y 600 d. C., al Nuevo Mundo se hayan limitado a traer unas cuantas formas artísticas... Rivet (*op. cit.*) dice con razón que la ignorancia de todos aquellos objetos de uso común "elimi-

* Según Paul Rivet (*Los orígenes del hombre americano.* Fondo de Cultura Económica, 1960), ocurrieron posteriormente inmigraciones de australianos y melanesios.



79. Figura de mujer. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

na, de una manera definitiva, todas las hipótesis que suponen intervención, en el poblamiento de América, de razas civilizadas en posesión de estos diversos elementos culturales".

La inmigración por el estrecho de Bering ocurrió con toda probabilidad alrededor de 20 000 años a. C. En Sandía Cave, Nuevo México, se han encontrado puntas de flechas que, según el carbono 14 se fechan hacia 18 000 a. C. Aquellos primeros emigrantes eran bandas nómadas en busca de nuevos cazaderos. Los animales grandes –el masto-



80. Figura de mujer. Cerámica. Chupícuaro, Estado de Guanajuato. Cultura preclásica.

donte, el bisonte, el elefante, el camello, el perezoso gigante– abundaban en Alaska en la época de las primeras glaciaciones. A consecuencia de un cambio climático en el continente americano –aumento de la temperatura y disminución de la humedad– desaparecieron los extensos pastizales, y con ellos esos animales pleistocénicos a los cuales proporcionaban el alimento. Los grupos de cazadores se dispersaron en oleadas sucesivas por todo el continente. En Tepexpan, lugar situado en el Valle de México, a 30 kilómetros al noroeste de la capital, se descubrieron, junto a los

restos de un elefante, una punta de obsidiana y el cráneo de un hombre. Según las circunstancias reveladas por la excavación, se puede suponer que el hombre se ahogó durante la cacería o al huir. Además, presentaba en el hueso de la parte superior del muslo la huella de una herida causada, quizás en ocasión anterior, por una punta de obsidiana. El lugar del hallazgo estaba cubierto por una capa de caliche, intacta hasta el momento en que se hizo la exploración, lo que quiere decir que el hombre de Tepexpan vivió en una época anterior a la formación del caliche, que, según la opinión de los geólogos, ocurrió hace ocho o diez mil años.

Aquellos primeros habitantes de América tenían una civilización rudimentaria. Los artefactos que dan fe de su existencia son, además de sus enseres de caza, puntas de proyectil, lanzadardos, cuchillos de pedernal o de obsidiana, así como útiles de piedra groseramente tallada, como martillos, machacadores, cinceles, raspadores, grabadores, huesos aguzados y algunos otros: lo indispensable para llevar una vida totalmente primitiva. En lugares en que podían completar su alimentación con los productos del suelo algunos grupos iban adoptando al correr de los tiempos una vida hasta cierto punto sedentaria o semisedentaria.

Estos fueron los antepasados del hombre que en el curso de los últimos cuatro mil o tres mil años a. C. convirtió el continente americano en un lugar habitable; quien, a través de una larga evolución, edificó una civilización, que refleja su manera de vivir.

Su magna obra es el "invento" del maíz. Pues un invento fue en realidad la trasmutación del teocinte –una planta herbácea de escasa importancia nutritiva, que sólo se daba en el Nuevo Mundo– en una de las plantas alimenticias más productivas: el maíz, que todavía hoy, después de varios miles de años, sigue siendo el alimento principal de los pueblos mesoamericanos. Lo que logró el hombre "arcaico" de la América precolombina al crear el maíz es una de las grandes hazañas de la humanidad por la cual la historia casi no se ha interesado. "Es el acontecimiento más importante en la economía y la civilización de América" (Enrique Juan



81. Dos figurillas. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

Palacios: *Arqueología de México*). Con el cultivo del maíz, que los otros continentes recibirían de América, surgió un nuevo mundo. Y la transformación de tribus nómadas de cazadores en una población sedentaria de agricultores sujetos a la gleba dio origen a una nueva concepción del mundo, que, como veremos, se expresaría en el arte, en la religión y –lo que en este caso viene a ser lo mismo– en el pensamiento filosófico de esos pueblos.

Según Mangelsdorf, el maíz aparece en el territorio del México antiguo entre 4 000 y 3 000 a. C. Los especialistas no están de acuerdo en cuanto a la región donde sucedió primero aquella transformación del teocinte: el Perú (país de origen de otra planta alimenticia de importancia no menos esencial: la papa), Guatemala, Chiapas o la Huasteca. En el ámbito del México antiguo el cultivo del maíz partió de la costa del Golfo, donde posteriormente se establecieron los huastecas, fértil región tropical, abundante en agua. De ahí la atracción que esta comarca ejerció sobre las tribus del norte, que avanzaron hacia el sol, hacia el calor, hacia las milpas. Los pueblos de la Meseta Central adoptaron con el cultivo del maíz toda una serie de deidades de la vegetación: Quetzalcóatl, Tlazoltéotl –que entre los aztecas se convierte en Teteo innan– y Xochiquétzal. También la
19/20 concepción de Tláloc, dios de la lluvia, nació en la zona del Golfo. Junto con el cultivo del maíz aparece –primera manifestación de la sensibilidad artística– la cerámica.

En el periodo de la cultura preclásica (1 500 a. C. hasta aproximadamente 200 d. C.) podemos comprobar en las dos regiones más ricas en hallazgos –el Valle de México (el Arbolillo, Zacatenco, Tlatilco, Cuicuilco) y la zona sur del estado de Veracruz (El Trapiche, Remojadas y los diversos sitios de la Cultura de la Venta)– un esfuerzo constante por perfeccionar la técnica, aún primitiva. Y en las tres etapas en que se divide esta cultura se patentiza cómo van penetrando en el pensamiento concepciones trascendentales.

Las figurillas de barro manufacturadas por los ceramistas del Preclásico Inferior y Medio son en su gran mayoría representaciones de mujeres desnudas. La técnica (llamada "técnica del pastillaje") es aún torpe. Representa la pupila anteponiendo al ojo una bolita de barro. Unas cuantas incisiones practicadas con un palito insinúan las pestañas. Los brazos –en el fondo no se trata sino de la parte del brazo entre hombro y codo– son rollitos de barro, anchos en el hombro, que se van angostando hacia el otro extremo. Su curva, su movimiento característico, están muy bien observados. Se renuncia a la representación de las manos. A veces un poco de pintura roja en el cabo del muñón las indica



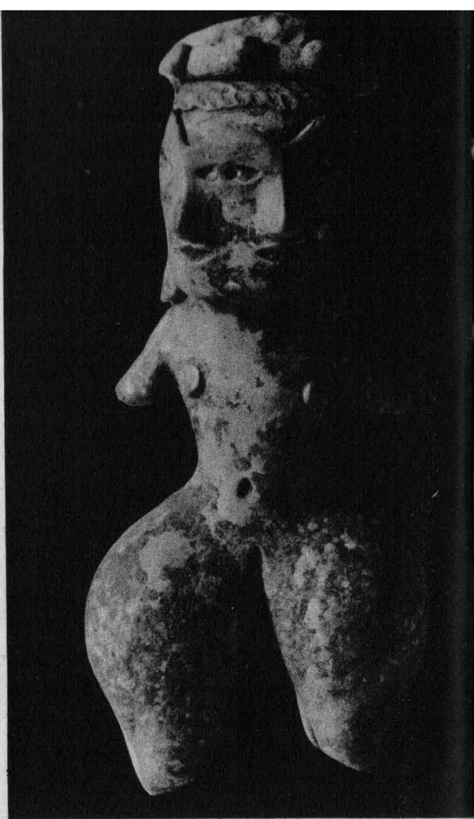
82. Cabeza. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

vagamente. En otros casos se encuentran en el mismo lugar unas incisiones que significan los dedos. Lo mismo sucede con los pies. Un gran esmero se emplea, en cambio, en la reproducción del peinado y de los adornos, ya que ambos son rasgos distintivos de la persona. La más alta perfección artística se alcanza en Tlatilco.* Ya se ha abandonado la hipótesis según la cual aquellas mujeres desnudas eran fetiches de fecundidad.

Es obvio que nacieron de la alegría de crear y de la admiración por la belleza del cuerpo femenino. Covarrubias dice, refiriéndose a las excavaciones en Tlatilco: "Evidentemente el simbolismo religioso no existía para los tlatilqueños." Las vasijas zoomorfas, en forma de patos, peces y pájaros, permiten la conclusión de que existían ritos mágicos de caza. En ocasiones se encuentran figuras de dos 83

* Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Cap. "Tlatilco", p. 175.





83. Figurilla con dos cabezas. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

84. Figurilla con dos caras. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

84 cabezas o de una sola cabeza y dos rostros. En este último caso hay tres ojos, de los cuales el de en medio pertenece a ambas caras. Un tipo escultórico que se ha encontrado en Tlatilco y en algunas otras regiones es una especie de
85 máscara de dos mitades por entero diferentes; una mitad muestra rasgos humanos, característicamente representados: el ojo, la nariz, la lengua, que asoma entre los labios, y arrugas encima del ojo y de la boca. La otra parte es la mitad de una calavera, con la cuenca vacía. No es nada remoto que en este caso se trate de un símbolo –el primero– del dualismo que preside la teogonía mexicana.



85. Máscara representando la vida y la muerte. Cerámica. Tlatilco, Estado de México. Cultura preclásica.

En el periodo Preclásico Superior aparece, por primera
vez, una arquitectura monumental –la pirámide de Cuicuil- 36
co– y una plástica monumental: las cabezas colosales y los 89
altares colosales de La Venta. Ya se han formado concep- 90/91
ciones religiosas. Ya se está desarrollando un culto y un sistema ritual dirigidos por sacerdotes. Más allá de la familia y el clan se reúne la gente en comunidades religiosas. Para el ejercicio del culto se necesitan edificios, altares y estatuas de los dioses. El hombre que ha llegado a comprender que él –su persona y su existencia– depende de fuerzas y seres sobrehumanos, no puede utilizar las tradicionales formas

artísticas para expresar sus representaciones metafísicas. Las esculturas antropomorfas de la Cultura de La Venta (halladas en La Venta, Tres Zapotes, Cerro de las Mesas, Izapa) confirman este proceso evolutivo. Además de pequeños trabajos de jade, de rara perfección técnica y artística, aparecen monolitos de dimensiones gigantescas. Algunos investigadores procuran explicar la repentina aparición de una plástica monumental, de la que hasta ahora no se conocen antecedentes, como manifestación de una cultura urbana, distinta de la cultura rural de aldeas. Pero La Venta no era una ciudad, sino un centro religioso, erigido por una población campesina, que vivía bajo un régimen teocrático, como todos los pueblos del México antiguo hasta el derrumbe del imperio azteca. Ciudades en el sentido más estricto de la palabra no las había en Mesoamérica hasta en el "periodo histórico", después del fin del reino tolteca. Ignacio Bernal (*Tenochtitlan, una isla*) opina que sólo había dos: Teotihuacán y Tenochtitlan. Tambien Mayapán podría considerarse como ciudad.

La plástica de La Venta surgió gracias a una nueva orientación en el terreno religioso. Entre las cabezas colosales se encuentran los monumentos 1 (reproducido en Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* figura 78) y 4, cuyo tocado parecido a un yelmo hace pensar en una relación con la Luna: vemos inciso en él una banda en forma de U, de la que cuelgan sobre la frente unas garras de jaguar estilizadas. Entre los olmecas, así como también entre algunas tribus mayas, el jeroglífico en forma de U –alusión a la forma de la media luna– designa la Luna. El jaguar es el animal del Cielo nocturno y de los dioses lunares; la anciana diosa de la Luna está a menudo representada con garras de jaguar. Aquel tocado se refiere, pues, a la fertilidad, que es obra de la Luna. Por lo tanto, podemos interpretar las cabezas colosales de La Venta como representaciones del dios de la vegetación. Stirling encontró en La Venta seis altares, en Izapa dieciséis. Los
90/91 altares 4 y 5, de aproximadamente 2 1/2 metros de largo y 1.60 metros de altura, son testimonios del incipiente culto del maíz. Dentro de un nicho, en la cara anterior, está



86. Figura de hombre. Jadeíta. Procede de Mezcala, Guerrero. Cultura preclásica.



87. Navaja ceremonial. Piedra. Procede de La Venta. Cultura de La Venta.

sentada una figura masculina, evidentemente el dios de la vegetación, que sostiene en las manos a un niño, al dios del maíz recién nacido, a quien sacó del mundo inferior a la luz del día. El encuadramiento del grupo lo forman las fauces abiertas de un jaguar, deidad tribal de los olmecas. La plaza central de La Venta, en que antes se levantaba una pirámide, está cubierta de un mosaico que tiene, asimismo, la forma de unas fauces de jaguar. En el relieve que adorna
92 una de las estelas de Izapa un sacerdote ataviado con una máscara de jaguar abraza un vaso de corazones. El sacerdote en el ejercicio de sus funciones: representación típica de un arte arraigado en concepciones religiosas. El santuario de
36 Cuicuilco, situado en el Pedregal de San Angel, en la periferia de la capital, es la pirámide mesoamericana de mayor antigüedad Su buen estado de preservación se debe a la erupción del volcán Xitle –probablemente ocurrida alrededor del año 600 a. C.–, que la cubrió de una capa de lava. Según lo demuestran las excavaciones llevadas a cabo en 1957 por la University of Southern California, la pirámide, una construcción sobrepuesta a tres edificios anteriores, de planta redonda –o más bien ovalada–, ya tiene el tipo que será característico del mundo mesoamericano: el de la pirámide escalonada.

Es un cerro de adobe, dividido en cinco zonas, revestido de piedras sin labrar, que están unidas sin mezcla, y tan hábilmente que los muros muestran una superficie lisa. Es obvio que aquellos hombres aún no sabían labrar piedras para una construcción de tamañas dimensiones (125 metros de diámetro y 20 de altura). Ya había en Cuicuilco –aunque sólo antepuestas al cuerpo constructivo– las escaleras que conducen al lugar de los sacrificios y, en la plataforma superior, un templo y un altar. Y ya encontramos allí otro rasgo esencial y típico de la arquitectura mesoamericana: la construcción de edificios sobre basamentos.

No es posible averiguar qué clase de culto dio origen a la pirámide de Cuicuilco. Pero se ha podido comprobar que ese culto contaba con elementos que subsistieron en el ritual de las altas culturas posteriores. Entre los ídolos descubiertos allí (y también en otros centros pertenecientes



88. Jaguar. Piedra. Procede de La Venta. Cultura de La Venta.

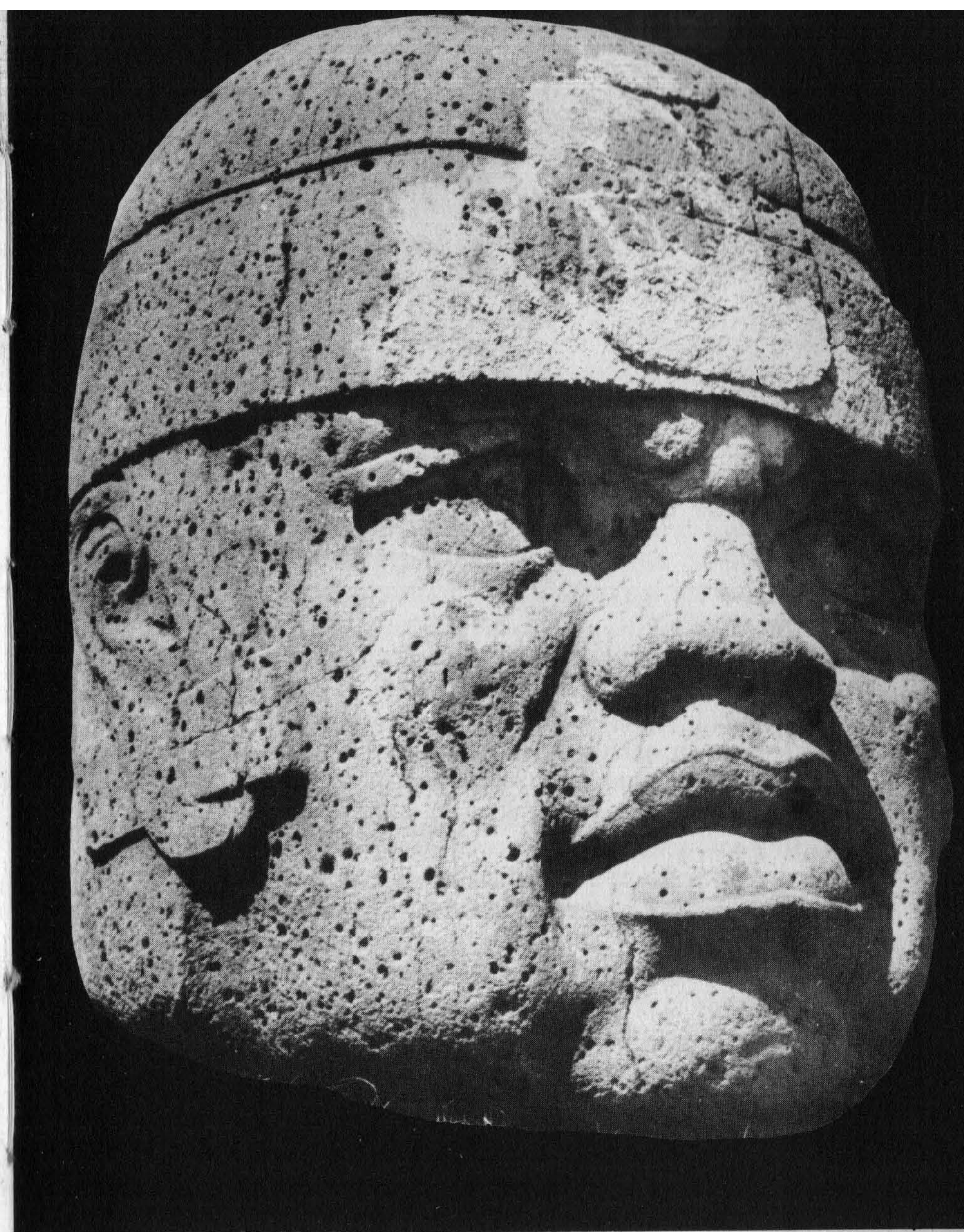
al mismo periodo: en Ticomán y en Tres Zapotes) se encontraba la imagen de un dios anciano sedente, que lleva sobre la cabeza una vasija destinada al sahumerio de copal.
94 Es el dios del fuego, "el dios viejo", Huehuetéotl, el Xiuhtecuhtli de las civilizaciones teotihuacana y nahua. En las tumbas se han descubierto a menudo al lado de los esqueletos representaciones cerámicas de perros. Así el perro como acompañante y protector del muerto en su peligroso viaje a ultratumba ya vivía en la conciencia mítica de la época.

El nombre Cuicuilco significa "Lugar para cantar y dan-
17/18 zar". Recordemos la pirámide de los "Danzantes" de Monte Albán I, anterior a los zapotecas, que prueba que en aquel tiempo ya existía en ese lugar un culto y que ya estaba bastante desarrollado el ritual de la danza sagrada.

Ahora bien, por muy diferentes que sean las diversas altas culturas —la olmeca, la teotihuacana, la maya, la zapoteca—, no es posible negar la existencia de toda una serie de elementos que tienen en común, elementos esenciales para un mundo basado en una estructura de concepciones metafísico-religiosas: la pirámide escalonada; la erección de edificios sobre basamentos; la dualidad del sistema teogónico, principio rector de todas las religiones mesoamericanas; la idea de que era deber del hombre mantener a los dioses con su propio sacrificio; el Tonalámatl, llamado *Tzolkin* entre los mayas, compendio e interpretación del calendario y parte integrante del sistema religioso. Estos elementos son la constante de todas las culturas precortesianas, por la cual se distinguen inconfundiblemente de todas las demás civilizaciones del mundo. Coincidencia tan amplia no puede ser azar, no es azar. Hay que suponer un origen común, y este origen hay que buscarlo en tiempos más remotos, en la época denominada "primitiva" o "prehistórica".

No es posible que el calendario ritual haya surgido independientemente en distintos lugares.* Ideado en vista de las

* Sahagún, en su relato sobre la migración de los aztecas, reproduce la interpretación legendaria de la importancia vital del Tonalámatl. Dice que los aztecas fueron a poblar en Tamoanchan ("Buscamos nuestra tierra"). "Allí los

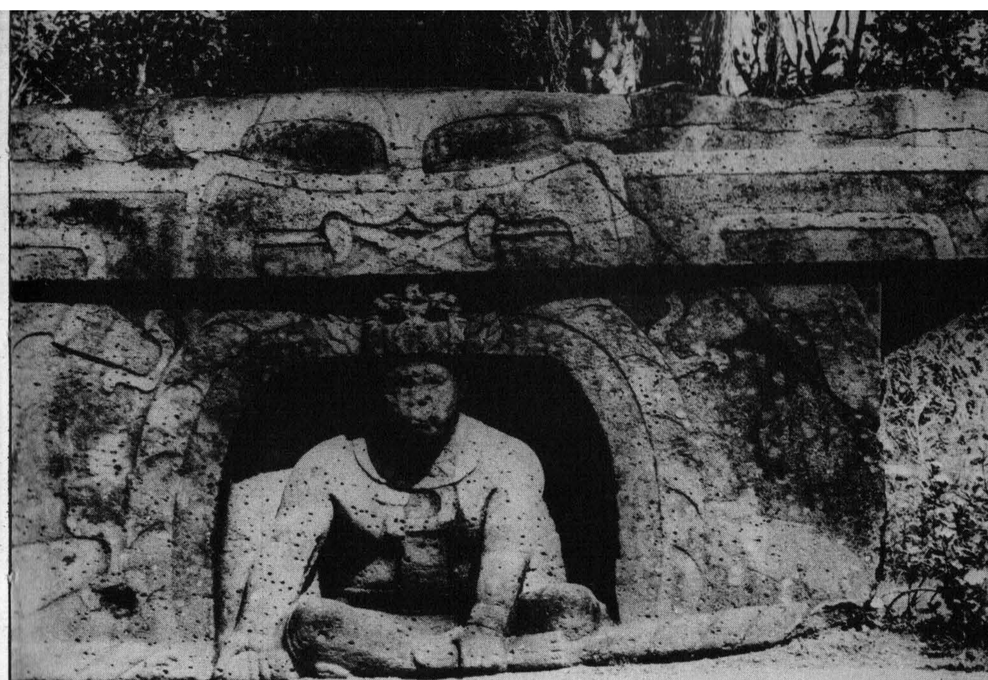


89. Cabeza colosal número 1. San Lorenzo Tenochtitlan, Estado de Veracruz. Cultura olmeca.

necesidades del culto, se sujetaba en tan escasa medida a los hechos reales que era preciso combinarlo con otra cuenta calendárica, ésta sí creada a base de una observación exacta de la naturaleza, es decir, a base del año solar de trescientos sesenta y cinco días. Es muy probable que ese calendario, así como el ritual que en él se basa, tengan su origen en la zona del Golfo —como el cultivo del maíz, como la concepción de las deidades Quetzalcóatl, Tlazoltéotl, Xochiquétzal y Tláloc. El que ésta no sea conjetura arbitraria lo demuestran algunos signos de los días, por ejemplo "caimán" y "mono", nombres de animales de selva tropical, que no existen en el Altiplano Central. Imposible que se les hayan ocurrido a los pueblos allí radicados: es obvio que los adoptaron con el conjunto del calendario.

Según una de las opiniones corrientes, el calendario ritual fue un invento de los mayas. Ahora bien, no cabe ninguna duda de que los mayas, con sus extraordinarios conocimientos astronómicos, su genial sistema numeral, su asombroso sentido —sexto sentido— de abstracción, ampliaron y desarrollaron el Tonalámatl y lograron darle una maravillosa homogeneidad y perfección. Pero tampoco cabe la menor duda de que ya existía antes de ellos. Todas las tradiciones coinciden en designar como inventor del calendario a Quetzalcóatl, el dios-sacerdote. Y, como ya lo dijimos, la concepción de Quetzalcóatl procede de la zona del Golfo. De la zona del Golfo la recibieron los pueblos establecidos en la Meseta Central y luego la hicieron suya. En los relieves
17/18 de los "Danzantes" de Monte Albán, creados por uno de los pueblos olmecas, Alfonso Caso encontró algunos glifos, que atestiguan que los olmecas ya habían desarrollado una

sabios y los adivinos, los conocedores de los libros se tornaron a embarcar, llevando consigo la pintura negra y la pintura roja, es decir, la escritura, las artes figurativas y la música. Y de estos sabios quedaron no más de cuatro, los cuales, después de idos los demás sabios, entraron en consulta, donde trataron lo siguiente, diciendo: 'Vendrá tiempo cuando haya luz. . . mas ¿qué modo se tendrá para poder regir bien la gente? ¿Qué orden habrá en todo? Pues los sabios llevaron sus pinturas donde gobernaban, por lo cual inventaron la Astrología Judiciaria y el arte de interpretar los sueños, compusieron la cuenta de los días y de las noches y las diferencias de tiempos. . .' entonces crearon el Tonalámatl y la cuenta del año y los libros de los sueños. Lo dispusieron todo tal como se guardó hasta nuestros días. . ."



90. Altar 4. Piedra. Procede de La Venta. Cultura olmeca.

91. Altar 4. (Cara posterior.)



escritura (así como también una aritmética numeral, según lo demuestra una fecha grabada en la estela C de Tres Zapotes). De aquellos glifos infiere Caso que el calendario ritual "es muy antiguo en Monte Albán, probablemente anterior al *Tzolkin* maya" (*Exploraciones en Monte Albán*, Temporada 1936-1937). En La Venta se han encontrado dos esculturas (conservadas actualmente en Villahermosa, una en el Parque de La Venta, la otra en el Museo del estado de Tabasco) que representan una a un sacerdote, la otra (reproducida en Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* figura 90) a un jaguar que lleva una máscara, es decir, a un sacerdote del dios-jaguar. Ambos tienen la cabeza echada hacia atrás y miran hacia arriba. Es evidente que esta mirada escrutadora está clavada en el firmamento, es decir, que los dos sacerdotes están entregados a la observación de los astros.

De todo ello podemos deducir que hay que buscar el origen del sistema calendárico en donde se formaron los rasgos fundamentales de la religión y la cultura mesoamericanas, en la región designada en las viejas crónicas como "la más antigua y civilizada", a saber, en la de los olmecas, de la cual procede asimismo —dentro del área mesoamericana— el cultivo del maíz. Y no puede haber ninguna duda de que el sistema calendárico fue la obra de un pueblo agrícola.

El nómada cazador vive al día, vive al azar y del azar, de la ventura y la aventura de la caza. Si hoy la presa es escasa, mañana puede ser día de regocijo y opípara francachela. La comunidad de los cazadores no debe ser muy grande. Si llega a serlo, surge el peligro de que se haga muy exigua la parte de la presa que le toca a cada uno. Por esto, cuando la familia o el clan crecen demasiado, se dividen en grupos más pequeños, y cada uno de éstos toma su propia ruta. Para el cazador el aislamiento se vuelve necesidad. La manera de conseguir su alimento explica e implica que su mentalidad sea más individualista que colectivista. Debe ser un fiel observador de la realidad, perspicaz, inteligente, de mirada certera. El rastrear la caza, el captar rapidísimamente la situación y la ocasión: de esto vive. Sus experiencias metafísicas están arraigadas en el culto totémico y en la



92. Estela I. Izapa. Cultura de La Venta.

magia (tal como la define Frazer, o sea como una vigilancia ejercida sobre las fuerzas naturales por determinados individuos dotados de fuerza mágica, en contraposición con la omnipotencia suprapersonal atribuida a la deidad dentro de un sistema auténticamente religioso). De los otomíes y chichimecas, tribus nómadas del México antiguo, se dice en la *Crónica de Tezozómoc:* "No adoraban dioses algunos, ni tenían ritos de ningún género, solamente se andaban cazando. . ."

El campesino cultivador del maíz vive dentro de la colectividad y vive gracias a la colectividad. La colonización de determinada región, el desmonte del terreno, la irrigación, el cultivo de las tierras, la protección de la cosecha contra asaltos y robos intentados por otras tribus, son empresas colectivas, sujetas casi siempre a un reglamento colectivo. El pensar del agricultor trasciende más allá del día: de la siembra a la cosecha; de esta cosecha, que debe alcanzar hasta que el suelo haya rendido nuevos frutos, a la próxima. La mirada del agricultor abarca más amplios espacios de tiempo. Su mente debe planear, forjar proyectos a largo plazo. Si el cazador alguna vez regresa a casa sin presa, es mala suerte, que el día de mañana puede trocarse en buena ventura. Si queda destruida la cosecha del agricultor, si el trabajo y esfuerzo de muchos meses no dan resultado, es una catástrofe, que amenaza de hambre y muerte a todo el pueblo. El cazador no tiene seguridad económica, pero la seguridad económica del agricultor está expuesta a grandes riesgos. "En estas condiciones es natural que la *psique* busque refugios en las compensaciones de la fantasía" (Paul Radin: *Primitive Religion*). El encauzamiento de los temores y angustias conduce a la sistematización del conjuro mágico. Este "debe socializarse" (Radin). El agricultor está sujeto a la gleba, pero también depende del sol, del calor, de la lluvia, de las vicisitudes y la veleidad de la naturaleza; de la posición de los astros, que puede ser favorable o funesta para él y sus faenas. Tiene puesta la mirada en el suelo, pero también en el Cielo, en los poderes celestes, más fuertes que la voluntad humana. Ve lo individual, pero debe tratar de ver asimismo las relaciones entre los fenómenos, el sentido que hay en ellos y tras ellos. En la vuelta de día y

noche, en el circular de las estaciones, en el ritmo del nacer y morir, se le revela un orden y una ley, establecidos por los dioses, mantenidos por los dioses. Y para fijar este orden, esta ley, para darle forma concreta, inventa el calendario.

La religión de los pueblos prehispánicos es una religión agraria o, mejor dicho, una religión del maíz. Todas las deidades, que son las fuerzas divinizadas de la naturaleza, deben concurrir para que suceda el milagro de los milagros: la resurrección del dios del maíz en el inframundo, la germinación del grano de maíz, el brotar de la nueva planta. Y las efigies de esos dioses son símbolos, creados por la fantasía desde su representación de lo numínico, y creados expresivamente, como expresión de un algo superior que no es tangible, que no puede aprehenderse con los sentidos, que no puede verse con los ojos.

Herbert Kühn, en su obra *El arte de los primitivos*, explica con esta diversidad de la estructura social —en que tiene su origen la diversidad de la concepción del mundo, de la visión y del pensamiento— el extraño fenómeno de que en la producción artística primitiva se encuentre, al lado de una actitud imitativo-impresionista, la postura imaginativo-expresionista. Ve la causa de la bifurcación del curso evolutivo en la coexistencia de tribus cazadoras y agrícolas, que, de acuerdo con la distinta forma de su pensamiento religioso, debían llegar a un distinto modo de expresión artística.

Lo que observamos en las culturas arcaicas de Mesoamérica, por muy incompleto que sea el material proporcionado hasta ahora por la arqueología —incompleto sobre todo en lo que atañe a las etapas primitivas—, corrobora esta opinión. Un realismo de tipo imitativo se transforma en un arte imaginativo; se va transformando a medida que se generaliza la agricultura y el modo de vivir sedentario, a medida que se está integrando aquel sistema colectivo de lo religioso.

Así esa época primitiva crea el fundamento sobre el cual podrá desplegarse esplendorosamente el arte de las altas culturas que llamamos clásicas.

La voluntad artística de la cultura teotihuacana se perfila
93 con toda claridad en la estatua de Chalchiuhtlicue, "diosa del agua viva", obra del siglo IV d. C., que se encontró en Teotihuacán, delante de la Pirámide de la Luna. La Chalchiuhtlicue, monumento de unos 3 metros de altura, es más una obra arquitectónica que una escultura. Un bloque enorme, cuya silueta contornea la figura de la diosa. La cara delantera, en rigor la única plásticamente articulada, es, por así decirlo, un relieve esculpido en un bloque de bulto redondo. Las manos, la vestimenta, el rostro –apenas insinuado–, están aplanados, se acercan a lo bidimensional; sólo el rostro resalta un poco, en el doble sentido de la palabra. Al comparar esta representación de Chalchiuhtlicue con la redondez de una escultura de bulto, digamos de La Venta o zapoteca, parece como si el artífice teotihuacano hubiese querido contrapuntear y aun eliminar el carácter cúbico, monolítico de la obra, reduciéndola a una obra en relieve.

Miguel Angel, en la figura del "Día" de la Capilla de los Médicis, recurre al movimiento para plasmar vigor, pujanza, grandiosidad. Movimiento desenfrenado, explosión vehemente, domados sólo por el exceso de fuerza. Cada músculo, tenso, pugna por salirse de la masa de la carne, los miembros se lanzan hacia adelante y hacia arriba, interceptando la masa del cuerpo. La cabeza está echada hacia atrás, en curva violenta, el pie derecho sobresale de la línea (curva) del zócalo, destruyendo el contorno, para irrumpir con ímpetu en el espacio. Todo lo contrario de lo que el escultor teotihuacano persiguió como meta artística y realizó en su obra: en lugar de movimiento, quietud suprema; en lugar de vehemencia, fuerza disciplinada; en lugar de la silueta quebrada, un contorno claro, nítidamente delimitado, sujeto a una estructura arquitectónica. No hay intersecciones interesantes. Vista frontal, incluso de los detalles. Disposición clara, ordenada, objetiva. Miguel Angel produce,



93. Chalchiuhtlicue. Piedra. Cultura teotihuacana.

con su *pathos*, fortísima tensión anímica. Para él, maestro barroco, lo indeciso, lo inasible, lo pictórico –en el contorno, en la composición, en la organización de los planos– es un encanto más. En la estatua de Chalchiuhtlicue se renuncia a todo lo que pudiera conferirle encanto. La Chalchiuhtlicue no impresiona por la elocuencia del gesto; es silenciosa. Es un concepto. No representa, significa. Significa divinidad, grandeza, omnipotencia.

Miguel Angel da en su figura expresión exaltada a las representaciones de la realidad que rigen al hombre occidental, dotándolas de poderosa fuerza, de pasión intensa, de inefable emoción. La estatua de Chalchiuhtlicue expresa en forma monumental la representación de la realidad mítica que vive en la imaginación del hombre precortesiano; gracias al empleo exclusivo de la Forma pura, no-asociativa, cúbico-geométrica, cobra rango de símbolo.

Un tipo de escultura frecuente en Teotihuacán, posteriormente adoptado por la plástica azteca, es la imagen de
94 Xiuhtecuhtli, dios del fuego. Un personaje sentado a la manera oriental, con las piernas cruzadas. Sobre la cabeza lleva un brasero al cual parece servir de zócalo la figura del numen, de escasa altura. En el brasero la lumbre, destinada a quemar las ofrendas hechas a Xiuhtecuhtli, no se apagaba nunca. Esos ídolos, por lo general de 40 a 50 centímetros de alto, se utilizaban como altares domésticos.

Prometeo, que bajó el fuego del cielo, para entregárselo a los hombres, casi siempre se representa en plena acción, en movimiento dinámico. Los dioses mexicanos, a quienes el mito describe luchando, creando y destruyendo, dedicados a múltiples actividades, aparecen "en actitud pasiva, con más frecuencia sentados que de pie. . . el suave emocionalismo del arte europeo les es casi completamente ajeno" (George C. Vaillant: *La civilización azteca*). Samuel Ramos habla de "una voluntad de o hacia lo inmutable".

¿Cómo representa el arte teotihuacano a ese anciano sentado? La obra tiene estructura de bloque, de contorno rectangular, casi cuadrado. La impresión que da es la de una figura encajada en un bloque, dividido en cuatro cuerpos horizontales, uno encima del otro, de carácter tan



94. Xiuhtecuhtli. Piedra. Cultura teotihuacana.

marcadamente arquitectónico que casi se podría hablar de pisos. Arriba, el ancho borde del brasero, con su ornamentación abstracta –rectángulos incisos en la superficie–, creadora de un ritmo que se despliega en la horizontal. Abajo, las piernas cruzadas de tal manera que surge un como rectángulo apaisado, cuya parte superior se hunde un poco hacia el centro. Las orejeras circulares ensanchan la cabeza,

para darle el ancho del brasero; los ojos y la boca son óvalos horizontalmente alargados. El cuello brota directamente del volumen formado por las piernas cruzadas; con los huecos que lo flanquean y las masas pétreas que lo enmarcan de todos los lados —a la derecha, a la izquierda, arriba, abajo— integra asimismo un rectángulo apaisado. Es otro "piso" más. El artífice se abstuvo de abombar la cabeza hacia adelante y sin embargo logró plasticidad. La logró mediante los huecos y por el contraste de masa aérea y masa pétrea. De esta manera la cabeza adquiere vigor, y se subraya también su significado simbólico. A pesar de una selección de formas que impide el desarrollo cúbico de la masa, se produce así, sólo por el efecto del contraste, una fuerte tensión y se evita la impresión de lo plano. Todos los elementos están dispuestos dentro de un plano de relieve; pero no se aspira a un efecto de relieve, sino a la corporeidad plástica. Dialéctica asombrosa, producida por un dominio consciente y muy ingenioso de los elementos formales. Es la dialéctica de la pirámide escalonada: masa estructurada verticalmente, cuya verticalidad se "horizontaliza" una y otra vez. Es la dialéctica que encontramos en la estructura de la Chalchiuhtlicue, bloque cúbico esculpido a manera de relieve. Es la dialéctica inherente al sistema teogónico: omnipotencia de las deidades y de las fuerzas naturales en su relación con el hombre y, por otro lado, capacidad espiritual del hombre para desvirtuar tal omnipotencia o sustraerse a sus efectos.

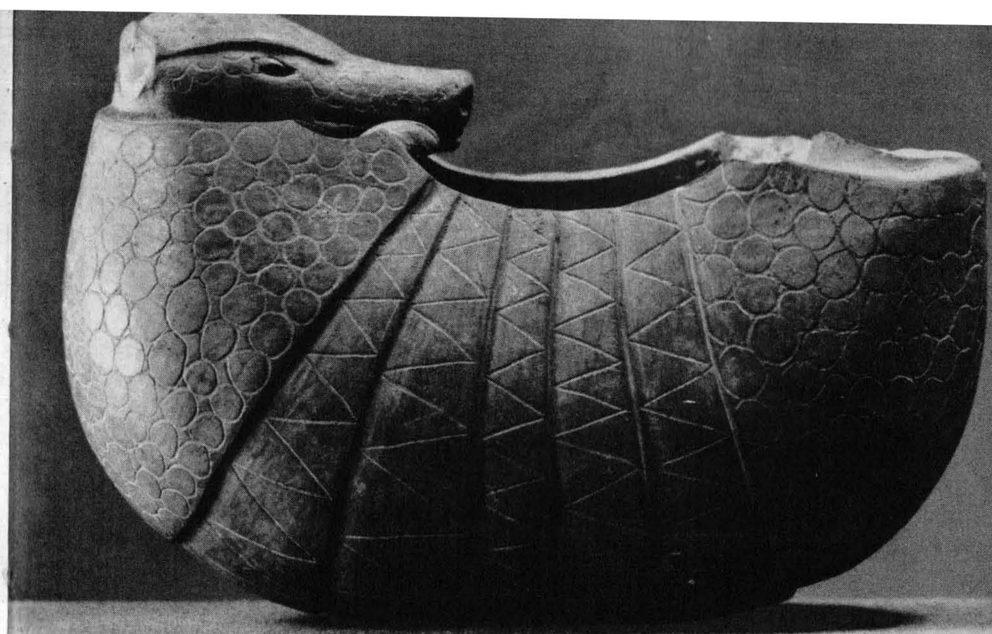
El cuerpo de Xiuhtecuhtli está eliminado. El artista teotihuacano desdeña la "naturalidad". ¿Por qué? Plasmando con recursos expresivos un símbolo religioso, se concreta en su creación a lo esencial, a lo característico, a aquellos elementos que para el creyente están asociados con el concepto de Xiuhtecuhtli: el brasero, la cabeza de anciano, la postura sentada, las piernas cruzadas. Lo demás se suprime como innecesario. Un cuerpo más o menos alto hubiera introducido en la estructura un movimiento vertical que no parecía deseable al artista teotihuacano. Es más: el movimiento vertical habría ofendido su sentimiento vital, propenso a la horizontalidad, a lo ancha y sosegadamente



95. Figura femenina. Piedra. Cultura teotihuacana.

tendido. No es de ninguna manera interpretación arbitraria afirmar que la eliminación del cuerpo le proporcionaba la posibilidad (deseada) de colocar el rostro del dios, como elemento esencial, en el centro de la composición, esto es, en el centro del interés. Y si nos ponemos a medir, resulta que el punto central de la composición es la punta de la nariz, la parte más saliente del plano de relieve. Si describimos un círculo alrededor de la nariz, éste casi toca los cuatro extremos de la obra: tan enérgico es el afán de inhibir todo movimiento dinámico, tan equilibrada la organización de las formas.

Una figura sedente de carácter monumental es también el escriba egipcio, en el Louvre. Al compararlo con el Xiuhtecuhtli salta a la vista una diferencia decisiva en la concepción de las dos creaciones; el escultor egipcio y el teotihuacano logran la monumentalidad por caminos distintos, con una táctica por entero diferente. El escriba egipcio enfrenta su estructura de bloque al espacio en que se despliega. Abomba la masa de su cuerpo hacia todos los lados: masa de piedra contra masa aérea. Los brazos están apretados contra el tronco, lo encierran como una especie de marco. Los cabellos rodean la cara, a guisa de peluca. La obra tiene forma de pirámide. Las piernas cruzadas forman uno como zócalo, que es aún ensanchado y reforzado por la peana sobre la cual la figura está acuclillada. Encima de ese zócalo se levanta el tronco, que se estrecha hacia arriba, como a su vez lo hace la cabeza, cuya coronilla sería el vértice. Si desde el vértice hasta los puntos más salientes se trazaran líneas imaginarias, resultaría un triángulo. Una estructura indeseable para el escultor teotihuacano, como ya lo dijimos. A él el brasero sobre la cabeza de Xiuhtecuhtli le ofrece la posibilidad de dar al contorno de la escultura forma de rectángulo, rectángulo que casi es cuadrado. Una vasija colocada sobre la cabeza de una estatua no pide forzosamente tal disposición rectangular. Al contrario: puesto que alarga la cabeza hacia arriba, más bien se presta a acentuar la verticalidad de la figura, como sucede en otra escultura egipcia, la estatuita de la "criada" o "aguadora" del Louvre, procedente del Imperio Medio. La "aguadora"



96. Vasija en forma de armadillo. Cerámica. Procede de San Rodrigo Aljojuca, Estado de Puebla. Cultura teotihuacana.

lleva sobre la cabeza una caja, que en su base –rectangular– tiene el ancho de ésta y que se ensancha algo hacia su plano superior. Esa caja, que agrega altura a la esbelta figurita, es remate de un trazo vertical, que asciende desde abajo, desde las puntas de los pies, pasando por las piernas, los muslos, el tronco.

Son muy instructivas en este sentido las máscaras, en que el artista tiene que limitarse a la representación de la cabeza. ¿Cómo procede el escultor teotihuacano? La máscara teotihuacana muestra dos rasgos característicos que la distinguen de todos los demás tipos de máscaras mesoamericanas: en primer lugar la tendencia –realizada con los más variados recursos– de estirar la cabeza a lo ancho. En dos de las máscaras reproducidas la relación natural se halla modifi- 51/52
cada a tal grado que el carácter vertical de la estructura queda eliminado del todo. La altura y la anchura de la

masa de la cabeza son, con poca diferencia, iguales, pero las superficies de las orejas la transforman en un rectángulo alargado en sentido horizontal. La cabeza de la Chalchiuhtlicue se presta a las mismas observaciones. "Su rostro no forma un óvalo sino un rígido encuadramiento", dice Toscano (*Arte precolombino de México y de la América Central*). La segunda tendencia, también comprobable en la máscara mencionada, es la de aplanar la masa cúbica, confiriéndole de esta suerte un aspecto casi bidimensional. No hasta el grado de que se cree la impresión de una escultura en relieve. Hay desarrollo cúbico, pero lo cúbico se reprime, se modifica hacia lo plano. El artista aspira a la plasticidad y al mismo tiempo aspira a lo plano; y con una sensibilidad sin par, que se revela en cada una de esas máscaras y que en cada una de ellas nos maravilla de nuevo, alcanza exactamente el punto en que las dos tendencias opuestas parecen conciliadas en un venturoso equilibrio. Una ligerísima alteración de equilibrio, y tendríamos una obra plana o una estilización decorativa. ¿Por qué esa transformación, que a primera vista tiene algo de artificial? Es como si el escultor se hubiera arredrado ante la plena corporeidad de bulto redondo; como si hubiera querido apartarse, con toda intención y energía, de la pesadez, la no-espiritualidad de lo solamente terreno. En la máscara por cierto no es posible renunciar del todo a la asociación con lo humano: se sacrificaría su sentido peculiar. Pero sí es posible depurar el elemento humano, reducirlo mediante la Forma a un mínimo, privarlo de su materialidad, espiritualizarlo. Esto es lo que ocurre en las máscaras. Es lo que les da su nobleza, su íntima monumentalidad. Y con las máscaras teotihuacanas, no cabe duda, el arte mesoamericano alcanza uno de sus puntos culminantes. En estas creaciones no se trata de buen gusto –aunque en el ámbito del arte universal hay poco que supere o siquiera alcance el gusto perfecto que demuestran–, y tampoco de una "estilización". Aquella conciliación de elementos antagónicos revela determinada voluntad de arte. Es expresión plástica de una concepción del mundo regida por el dualismo.

En Teotihuacán, en el Templo de la Agricultura, se



97. Dos figurillas masculinas. Jade. Cultura teotihuacana.

descubrió a fines del siglo pasado un mural de grandes dimensiones. Un himno pintado. Un ruego a la deidad para que no niegue la lluvia; o una acción de gracias por haberla dado. En el centro de la composición las ofrendas de los creyentes: frutas y caracoles marinos. A ambos lados anchas fajas, una encima de la otra: agua, olas ondeantes, y entre ellas plantas acuáticas y toda clase de animales marinos, como conchas, caracoles, etc. ¿Qué es lo que aquí se representa? Simetría y ritmo. Los objetos figurados, todos

los detalles, toda la información que se proporciona tienden –como valor formal– a un único fin: el de crear simetría y ritmo. El "Paraíso Terrenal" de Tláloc, otro mural de grandes dimensiones, descubierto en 1942 en Teotihuacán-Tepantitla, muestra la misma estructura y disposición. En el centro un cerro, por debajo de él un lago, desde el cual serpentean ríos hacia la izquierda y la derecha. Arriba, siguiendo el mismo ritmo, bandas horizontales, en este caso formadas de árboles y personas. (Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* Cap. "La Pintura Mural", p. 89.) En los relieves de la pirámide de Tula vemos, en filas interminables, en sucesión rítmica, una y otra vez los mismos motivos: las fauces serpentinas que devoran a un hombre, los frisos de águilas y jaguares, los frisos de los guerreros en marcha.

Estilo de la objetividad religiosa: un máximo de reserva y claridad. Limitación a lo esencial. Taciturnidad, que es un retraerse a las fuentes internas. Ninguna retórica, sólo el gran *pathos* inherente a la solemne invocación de Dios. No es prosa, es palabra hecha música. Es espíritu que se manifiesta en la gran Forma, es Forma sujeta al espíritu, es fe en la Forma y en su divinidad. Paralelismo, reiteración constante de un mismo motivo, de configuración igual, a igual distancia. La devoción del orante, que confiesa, suplica, implora.

Ritmo –en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la ornamentación de la cerámica– que se despliega siempre en la horizontal. La horizontal, vista psicográficamente, expresa un sentimiento vital para el cual no existe el conflicto entre realidad e idea. Expresa el sentimiento de hombres sólidamente plantados en la tierra y que no pierden jamás su contacto con la tierra, por mucho que se yergan hacia lo alto. Expresa la seguridad en lo terrestre y en lo supraterrenal. Expresa el haber encontrado; no la búsqueda, no el tormento del alma ante lo enigmático. Quietud, que no desasosiego. En la concepción del mundo mesoamericano, la realidad y la irrealidad no están contrapuestas, se completan, se absorben mutuamente.

Como indicios de una actitud estilística de tipo clásico,



98. Vaso policromo. Cerámica. Cultura teotihuacana.

Wölfflin (*Conceptos fundamentales de la historia del arte*) enumera: vista frontal, forma cerrada, evidencia de las proporciones de la masa, masa cúbicamente estructurada, forma fijada con toda precisión, simetría, repetición rítmica de proporciones idénticas, orientación axil, el detalle desarrollado como unidad cerrada, aislada y aislable, estructura lineal (pero no la línea quebrada, ni la curva), color encajado en las líneas de contorno y aprovechado para iluminar (no para desintegrar el objeto, transformándolo en efectos de luz, de movimiento, de espacio), el ser (en lugar del devenir, del cambio). Si se aceptan estas categorías, la

conclusión es: el arte teotihuacano es *un arte clásico.*

Un arte clásico, no "*el* arte clásico" que a Wölfflin servía de ejemplo, o sea el Renacimiento italiano. Aunque el arte de Teotihuacán y el arte clasicista del Renacimiento italiano surgen de un mismo principio creador –quisiéramos decir, de una misma táctica para lograr la depuración de la forma–, no hay que pasar por alto lo que los separa. La diferencia entre uno y otro, que los lleva a resultados tan por completo distintos, está en su concepción del mundo, en su actitud –diametralmente opuesta– frente al cosmos.

El arte renacentista, como también su modelo espiritual, la antigüedad griega, es mundano en su esencia, aun cuando plasma temas religiosos. Anatomía, psicología, normas de belleza, reglas de belleza. El ver y el crear se "cientifican". Leonardo escribe su *Tratado de la pintura,* el alemán Durero su libro *Sobre la medición.* Ambos, grandes artistas, son al mismo tiempo grandes eruditos, obsesionados por el afán de determinar con métodos científicos los cánones de lo bello. La meta es lo bello, o, expresándolo en forma distinta: la vivencia sólo sensual, como forma y contenido de la creación artística. Y esa belleza se logra mediante la observación, el conocimiento, la captación de aquellos elementos de la realidad que parecen confirmar tal sentimiento de belleza. El Renacimiento toma por realidad lo que es engaño de los sentidos, por ejemplo, la perspectiva. Para él lo terrenal es sagrado, es manantial de vida, fuente de energía. La naturaleza, forma de lo cósmico, sustituye lo cósmico. El arte teotihuacano se dirige hacia lo cósmico. Lo que cuenta es el significado de las cosas, su valor cósmico. Y éste no es un fenómeno físico, sino espiritual. De ahí
198 que aquel arte sea visionario. El Océlotl-Cuauhxicalli del Museo Británico, vaso de corazones en forma de jaguar, es un símbolo, el signo del temible y espantoso Tezcatlipoca. El dios-animal está representado, cruel, sanguinario, en el momento de asaltar al hombre; la cabeza no es sino unas fauces amenazadoramente abiertas, que, formando un rectángulo muy alargado, rodean tres facetas de la cara y llegan hasta las orejas. No es la naturaleza, sino la representación, en la fantasía, de una fuerza natural funesta, demo-



99. Vasija zoomorfa. Cerámica. Cultura teotihuacana.

niaca. El hecho espiritual-anímico, que es lo único que importa, se expresa mediante la Forma, mediante los elementos que proporcionan la posibilidad de aprehender lo espiritual a través de los sentidos. Esa disciplina, a la cual el arte teotihuacano somete toda creación, da fe de su superioridad, de una actidud espiritual que tiende hacia lo grande, lo definitivo, lo eterno. La cultura teotihuacana no

conoce lo ameno. Ello pertenece a una esfera que deja muy atrás en su aspiración a lo sublime. Su arte es arte monumental. Walter Lehmann (*Aus den Pyramidenstädten in Alt-Mexiko*), en el párrafo dedicado a Teotihuacán, habla de "una noble simplicidad y una serena grandeza", fórmula con la que Winckelmann caracterizó el arte de los griegos.

Según lo demuestran las exploraciones arqueológicas, la cultura teotihuacana, que abarca aproximadamente la época del siglo IV al siglo X d. C.,* asimiló y transformó en el curso de un proceso lento y orgánico una civilización arcaica, incorporándole sus contenidos religiosos, su especulación metafísica e impregnándola de su lúcida espiritualidad. Las épocas II y III, en que alcanza su madurez, al mismo tiempo que el Maya Clásico y la época zapoteca Monte Albán II, constituyen la cima más alta de la cultura en el Valle de México y, se puede decir, en la América toda. En los años 1955-1958 Laurette Séjourné excavó en Teotihuacán-Zacuala un palacio. Durante la exploración encontró varias tumbas que contenían ofrendas, las primeras tumbas descubiertas en Teotihuacán. Las paredes del palacio estaban decoradas con murales, que la descubridora interpreta como representaciones del mito de Quetzalcóatl (Cf. Laurette Séjourné: *Un palacio en la ciudad de los dioses*). "Indudablemente [las creaciones teotihuacanas] deben contarse entre las más hermosas del arte producido por los pueblos de la América antigua" (S. Linnée: *Archaeological Researches in Teotihuacan*). En su monumentalidad, en su recatada expresividad, sólo comparable al arte religioso de Asia, Teotihuacán representa una de las pocas grandes culturas de la humanidad.

* Algunos investigadores, basándose en resultados obtenidos con el método del radiocarbón 14, han fijado fechas muy anteriores a las aquí indicadas. Según ellos los principios de la cultura teotihuacana pueden situarse hacia 350 a. C., su apogeo entre 50 y 350 d. C., época a la que siguen tres siglos de decadencia. [T.]

III. La cultura tolteca

En años aún recientes se suponía que Tollan, tantas veces mencionada en las crónicas y leyendas como capital del imperio tolteca, no pasaba de ser un nombre mítico de Teotihuacán. Es cierto que en la obra de Sahagún hay un pasaje en que queda definida con toda exactitud la situación geográfica de la ciudad que fue capital de los toltecas: dice que éstos "poblaron a la ribera de un río que ahora lleva el nombre de Tulla". Pero ni siquiera este dato preciso pudo quebrantar la convicción de que Tollan era el gran centro religioso Teotihuacán. En 1939 se suscitó en el seno de la Sociedad Mexicana de Antropología una discusión, en el curso de la cual Wigberto Jiménez Moreno afirmó categóricamente que Tollan y Teotihuacán no son idénticos, que Tollan pertenece a una época posterior y que, de acuerdo con un mapa del siglo XVIII, debía encontrarse en las cercanías de la actual ciudad de Tula, Hidalgo. Bajo la dirección de Jorge R. Acosta y en el sitio indicado se puso mano a la obra, y, en efecto, surgió del suelo la antigua Tollan, designada por Jiménez Moreno como "la ciudad de Quetzalcóatl".

En el siglo X el Valle de Anáhuac volvió a verse invadido por belicosas hordas chichimecas, que habían llegado del norte. Capitaneados por Mixcóatl ("serpiente de Nube"), se establecieron en Culhuacan; de allí partieron sus incursiones. Mixcóatl fue asesinado. Su hijo, nacido en un día *ce ácatl* –Ce ácatl era el nombre calendárico de Quetzalcóatl– agregó a su nombre Ce Acatl Topiltzin el de este dios. Hacia 980 convirtió a Tollan –"Lugar de tules" (cañas)– en capital de su reino. El reinado de Ce Acatl Topiltzin era para Tula una época paradisiaca. Florecían las artes y oficios. Era tanta la abundancia, la prosperidad y riqueza que se llegó a identificar a Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl con Quetzalcóatl, el dios-sacerdote. En aquel momento empezó a formarse en Tula un indisoluble conglomerado de historia, leyenda y mito.

100. Dos cariátides. Tula. Cultura tolteca.

101. Cabeza de una cariátide. Tula. Templo de la Estrella Matutina. (Edificio "B".) Cultura tolteca.

Tula fue conquistada en el siglo XII por otro grupo de chichimecas al mando de Xólotl, constructor de la pirámide de Tenayuca. Con la destrucción de Tula, el acontecimiento más importante en la historia de Mesoamérica, y el éxodo de su población (en 1224) principia en el México antiguo la transmigración de los pueblos: las tribus se ponen en marcha, los reinos se derrumban, aldeas y ciudades son abandonadas, una nación desplaza a la otra en busca de nuevas posibilidades vitales.

Covarrubias (*Arte indígena de México y Centroamérica*) dice que cuando las hordas chichimecas que habían fundado a Tula "se civilizaron, se pusieron el nombre 'toltecas' ". Las denominaciones "chichimeca" y "tolteca" se aplicaban originalmente, de acuerdo con el respectivo grado de civilización, a varios grupos, tribus o pueblos. En los *Anales de Cuauhtitlán* se designa como "chichimecas" a los "nómadas que andaban flechando, sin casa, sin tierra. . ." Vivieron "aún en tinieblas; y la razón porque se dice aún en tinieblas, es que aún era nula su fama y nulo el nombre de bienestar, mientras anduvieron errantes". Alva Ixtlilxóchitl explica que los ". . .'Tultecas' eran grandes artífices de todas las artes mecánicas: edificaron muy grandes e insignes ciudades como fueron Tollan, Teotihuacán, Cholula, Tolantzinco y otras muchas. . ." Así, los constructores de Teotihuacán, cuya filiación étnica no se ha podido averiguar hasta ahora, eran considerados como "toltecas", aunque no como idénticos a los toltecas "históricos", que no surgen antes del siglo X de nuestra era. Después del descubrimiento de Tula en el año de 1941, la arqueología, para distinguir las dos civilizaciones, adoptó los términos "cultura teotihuacana" y "cultura tolteca" (con respecto a Tula).

Tula, heredera de la cultura teotihuacana* (aunque asimiló también elementos de Xochicalco, por ejemplo, la estructura de los Juegos de Pelota), desarrolló en un lapso asombrosamente breve un arte propio. Una investigación estilística

* En el arte azteca es asimismo obvia la afinidad con Teotihuacán. La Coatlicue Mayor corresponde en su estructura y su organización tectónica a la



102. Pirámide de Quetzalcóatl. Edificio "B". Tula. Cultura tolteca.

103. Pirámide con cariátides. Tula. Cultura tolteca.





104. Coatepantli (muro de serpientes). Detalle. Tula. Cultura tolteca.

basada en el lenguaje formal puede comprobar varios rasgos esenciales que revelan gran afinidad con Teotihuacán.

Pero el arte de Tula no logra aquella depuración de la forma, no logra la espiritualidad, la "noble simplicidad y serena grandeza" que impregnan el arte teotihuacano. Aspira más bien a la suntuosidad, una suntuosidad a veces decorativa. Tula es, después de Teotihuacán, una época nueva y distinta, cuyo carácter –nuevo y distinto– se manifiesta sobre todo en la arquitectura: en la introducción de nuevos elementos constructivos.

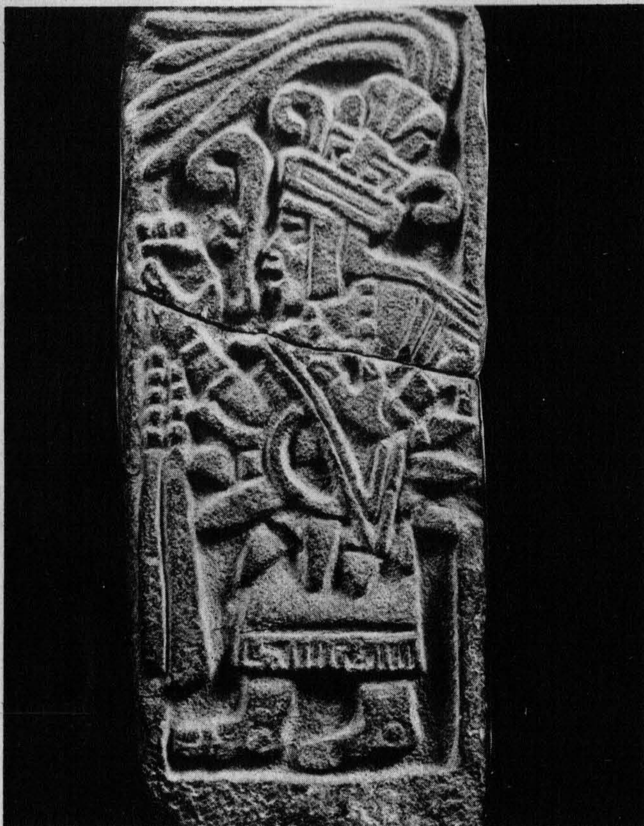
El edificio principal (designado como Edificio "B") es

Chalchiuhtlicue teotihuacana. (Véase p. 386)



105. Friso del Templo de la Estrella Matutina (Edificio "B"). (Detalle.) Tula. Cultura tolteca.

102 una pirámide de Quetzalcóatl o, mejor dicho, una pirámide consagrada a uno de los aspectos de Quetzalcóatl: el de deidad del planeta Venus, el lucero del alba, en que quedó transformado su corazón. Toda la construcción estaba revestida de frisos en bajorrelieve. En los que se han conservado
vemos los animales sagrados –el jaguar, el águila y el 23/24
zopilote, éstos últimos devorando un corazón– que alternan 105
con una cabeza humana que emerge de las fauces de una serpiente emplumada. Espléndida decoración, que rodeaba todo el cuerpo piramidal, como lo vemos en el friso, com-
puesto por las cabezas de Tláloc y Quetzalcóatl, de la 21
Pirámide de Quetzalcóatl de Teotihuacán y en el meandro 40/41
serpentino de Xochicalco. Frisos de relieves cubiertos de 42



106. Guerrero tolteca. Relieve de un pilar. Tula. Cultura tolteca.

pintura los hay en Tula por dondequiera: en las banquetas,
en el vestíbulo de la pirámide, en una sala del llamado
104 "Palacio Quemado" y en el *coatepantli* detrás de la pirá-
mide.

Del Templo de la Estrella de la Mañana se han conserva-
100/101 do únicamente las cuatro cariátides, de 4.60 metros de
103 altura, y cuatro pilares iguales de altos. Alineados en sendas
hileras en el recinto del edificio, sostenían las vigas del
techo. Las cariátides simbolizan a Quetzalcóatl en su aspecto de lucero matutino, es decir, como guerrero que en la



107. Chac Mool. Tula. Cultura tolteca.

madrugada precede al Sol y ahuyenta a las estrellas, representantes de las tinieblas. Como pectoral lleva una mariposa estilizada, símbolo del planeta Venus y del alma del guerrero muerto. Su tocado, de "guerrero valiente", se compone de piedras preciosas y plumas. En la cara posterior de las cariátides aparece el disco de adorno llamado en náhuatl *tezcatcuitlapilli*, un símbolo solar: sobre una rodela un rostro humano rodeado de cuatro serpientes de fuego. Los cuatro pilares ostentan bajorrelieves que representan guerreros con su atavío típico, sus armas, sus penachos, etc.

La trascendental importancia de las cariátides de Tula reside en el hecho de empezar con ellas una nueva etapa de la arquitectura mesoamericana, una arquitectura aferrada durante siglos a su primitivo método constructivo, que en el fondo se limitaba a amontonar masas pétreas sobre masas pétreas.* Gracias a este progreso técnico los tulanos pudieron crear en el Templo de la Estrella de la Mañana una sala cuadrada de veintiocho metros por lado, y en el "Palacio Quemado", al poniente de la pirámide, otra sala, igualmente cuadrada, de veinticuatro metros por lado. Antepuesta a la fachada de la pirámide se encuentra una gran plataforma, en cuyo suelo de cemento, que se ha conservado, se ven aún depresiones en los lugares donde se hallaban cincuenta y cuatro pilares, lo que quiere decir que allí se extendía un enorme pórtico. De este pórtico arrancaba la escalinata de la pirámide.

Tula, que supo resolver un problema arquitectónico fundamental, tiene también el mérito de haber inventado, dentro del mundo mesoamericano, los atlantes: soportes, en forma de enanos, de la mesa del altar y de la piedra de sacrificios. Invento en que se patentiza, igual que en las cariátides y los pilares, la tendencia de aligerar la pesada estructura mediante soportes o sostenes.

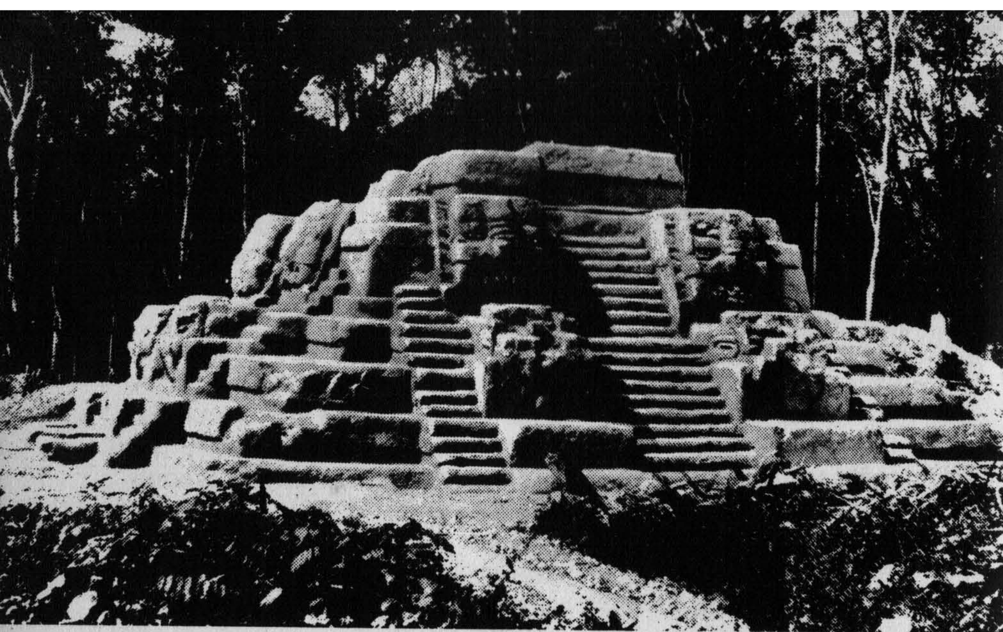
Gracias a la potencia creadora manifiesta en la arquitectura de Tula, ésta podría convertirse posteriormente —con un sesgo más grandioso, más fascinante— en la de la nueva Chichén Itzá. Cuando los toltecas llegaron a Chichén Itzá no necesitaron desarrollar una estructura arquitectónica y un estilo arquitectónico. Los trajeron consigo.

*** En Monte Albán seis columnas de mampostería formaban la entrada al templo principal; también en Mitla existe un "Salón de las Columnas". Según Torquemada se establecieron en Mitla grupos de toltecas llegados de Cholula. También las seis columnas en el Tajín Chico revelan una relación con los toltecas de Tula (Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 250).**

IV. El arte feudal de los mayas

Dentro del mundo del arte precortesiano, o, mejor dicho, en su periferia, el arte maya es un mundo aparte, extraño y fascinante. Afín, porque surge de los mismos supuestos, y, sin embargo, muy distinto en cuanto a su evolución y desarrollo, como es muy distinto el gótico italiano del gótico del norte, del de Francia, Inglaterra y Alemania. Al comparar la iglesia de Santa María, de Florencia, con la catedral de Amiens, casi no nos atrevemos a hablar de una misma concepción del arte. Impregnada de espíritu mediterráneo, de sensibilidad meridional, de una subconsciente tradición helena y anticipando la voluntad artística del Renacimiento, la catedral florentina se desentiende del irracionalismo nórdico y le contrapone su propia personalidad. Cabría decir que existe la misma relación entre el arte maya y las creaciones características de la Meseta Central, sólo que en este caso es el norte, Teotihuacán, el que representa lo clásico, mientras que el sur, la región maya, produce un rococó tropical, anticlásico, caprichoso y exuberante. Si fuese menester otra prueba para demostrar el carácter disímil del arte maya, la proporcionarían las obras del periodo Maya-Tolteca —la arquitectura, la plástica, la ornamentación de Chichén Itzá— donde se infiltró en la concepción maya el espíritu de los toltecas de Tula, transformándola, adaptándola a las tradiciones que los nuevos amos trajeron del norte.

Las dos pirámides más antiguas conocidas hasta ahora en
Mesoamérica son la de Cuicuilco, en la periferia de la **36**
ciudad de México, y la llamada E-VII en Uaxactún, Guate- **108**
mala. Esta última es del siglo IV d. C. (la primera estela de Uaxactún lleva la fecha de 191 d. C.) Cubierta por otra pirámide, de época posterior, y por lo tanto bien conservada, representa, respecto a Cuicuilco, una etapa evolutiva más madura. En ella ya se alcanzó un grado alto, asombrosamente alto, de perfección técnica y artística. Los cuerpos superiores se destacan entre sí por cornisas. Las escalinatas,



108. Pirámide E-VII-sub. Uaxactún, Guatemala. Cultura maya.

superpuestas a la construcción en sus cuatro costados, están adornadas con sendos mascarones de estuco, alternando el del dios Chac con el de una serpiente. Toda la pirámide está revestida de estuco. Es obvio que se aspira allí a la perfección, al encanto estético. Salvador Toscano (*Arte precolombino de México y de la América Central*) habla de "la tendencia a la elegancia y a la decoración, expresiones del refinamiento barroco del arquitecto maya".

Esa antiquísima construcción reúne ya casi todos los rasgos que habrán de integrar el carácter peculiar del arte maya: goce del adorno y del juego, fantasía, predilección por las formas movidas, refinamiento desplegado en la composición del conjunto, delicadeza de los detalles, elegancia, sutileza, perfección estética. Lo que llega de ahí en adelante no es sino una perfección más alta, un mayor refinamiento, una elegancia más sutil, hasta que, finalmente, se inicia la decadencia. El santuario de Uaxactún, con el cual los mayas se introducen en la historia del arte y de la arquitectura, ya es testimonio de una cultura elevada y madura; ya es

barroco, para emplear el término que muchos suelen aplicar al arte maya.

Es cierto que el barroco es un fin, y no un comienzo. Jamás en ninguna parte del mundo, hubo una evolución artística que partiese del barroco. ¿Es posible concebir una historia del arte europeo que haya comenzado con San Pedro, con el *Dôme des Invalides*, con el Greco? Tampoco el arte maya pudo empezar por un barroco. Para llegar a tan alto grado de perfección —artística y técnica— forzosamente tuvo que recorrer un largo camino evolutivo. William Gates ("Naciones mayences", *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, 1934), oponiéndose a las consejas fantásticas de ciertos mayistas, dice: "Decir que pasaron del estado bárbaro, sin agricultura, a un alto grado de civilización, con conocimiento de la astronomía y el desenvolvimiento del calendario, en sólo un lapso de quinientos años, es absurdo." El año 3113 a. C., con el cual empieza la cuenta calendárica de los mayas, es una fecha legendaria; pero revela que el pueblo tenía la vaga conciencia de un pasado de milenios.

¿Cómo se desarrolló el arte maya? ¿Por qué etapas pasó? Nada sabemos de ello, como tampoco de la prehistoria maya, que todavía está rodeada de impenetrables tinieblas, a pesar de la activa labor de investigación que se está realizando.* No hay hallazgos arqueológicos que pudieran dilucidar este problema. Es de suponer que la cultura maya

* En lo que atañe a la historia de la región maya, llamada Mayab, remito al lector a las obras especializadas, como la de Sylvanus G. Morley: *La civilización maya*, y la de J. Eric S. Thompson: *Grandeza y decadencia de los mayas.* (Fondo de Cultura Económica, 4a. ed., 1961, 578 pp.; y 1959, 316 pp., respectivamente.)

Para mejor comprensión del desarrollo artístico, he aquí un breve resumen: Es probable que los mayas, en su camino hacia el sur y el oeste, hayan llegado entre los siglos I y II d. C. a la región del Petén (Guatemala), donde fundaron, como primera población de importancia, a Uaxactún. (Periodo Formativo.)

Se distingue el llamado Antiguo Imperio Maya, que comprendía los territorios de Chiapas, Guatemala, Honduras, el norte de El Salvador, con los centros principales Uaxactún, Tikal (Guatemala), Copán (Honduras) y Palenque (Chiapas) y el llamado Nuevo Imperio Maya en la Península de Yucatán, con las ciudades de Mayapán, Chichén Itzá y Uxmal.

El Antiguo Imperio Maya no era un Estado centralizado, sino un conjunto de numerosos Estados-ciudades, independientes unos de los otros y gobernados

tiene su origen, como la teotihuacana, en la cultura olmeca, ante todo en la de La Venta. Pero ¿cuáles fueron los eslabones intermedios? Para el conocimiento y la valoración del arte maya, sobre todo para la interpretación de su idioma plástico, hubieran sido muy instructivas las manifestaciones de los albores de la época maya. La génesis de los estilos, la adopción o el abandono de ciertos elementos formales de acuerdo con determinada voluntad artística, son, desde un punto de vista psicográfico, de enorme interés.

Teotihuacán es austeridad, sublime quietud. Todo lo que era sensualidad, vida, movimiento, está depurado, se ha vuelto forma cúbico-geométrica, equilibrio estático buscado y hallado en la horizontal. La característica forma de expresión del arte maya es la línea ondulada. Movimiento constante, hacia arriba, hacia abajo, inquieto y juguetón, regido por una fantasía nerviosa y desbordante. Contraparte tropical del rococó, de la *rocaille*. Nos sentimos tentados a hablar del "sueño de una noche tropical". Inquietud que se manifiesta no sólo en el exterior, en la decoración, en la

autocráticamente, Estados minúsculos que, en contraposición con las ciudades autónomas europeas –Grecia, la Liga Hanseática, Italia–, no consideraban su más noble tarea combatirse y subyugarse mutuamente. El Antiguo Imperio (Periodo Clásico), cuyo florecimiento ocurre en el siglo VIII, toca a su término en el siglo IX o X, cuando se abandonan de súbito los grandes centros religiosos.

Sigue la llamada época de transición (889-1224), después de la migración de parte de las tribus mayas hacia el suroeste y de la mayoría de ellas hacia el norte, a Yucatán, cuyo centro principal era Chichén Itzá, fundado en 534 de nuestra era por los itzaes, que tuvieron que abandonarlo en 692.

El Nuevo Imperio Maya (Periodo Mexicano) se inicia con la reocupación de Chichén Itzá por los itzaes (hacia 975) y la fundación de Uxmal por los xiúes (hacia 1000). El Chilam Balam de Chumayel habla de dos invasiones toltecas en Yucatán: la primera, capitaneada por Kukulcán alrededor de 987, la segunda hacia fines del siglo XII. Como recompensa de la ayuda militar prestada a los Cocomes contra los itzaes insurrectos, Kukulcán recibe ciertos derechos políticos sobre Chichén Itzá. A Kukulcán se atribuye la fundación de Mayapán, que llega a ser residencia de los Cocomes.

En 1201 se forma la "Liga de Mayapán", unión no del todo voluntaria de los diferentes príncipes mayas, que eligen como jefe común a Hunac Ceel, de la familia de los Cocomes. Por el tratado de Mayapán los demás príncipes mayas pierden su soberanía. Tienen que comprometerse a residir en Mayapán, donde su situación es parecida a la de la nobleza cortesana francesa en el reinado de

exuberancia del adorno, que cubre todas las superficies con una costra de figuras, ocurrencias ingeniosas de un espíritu que nunca se harta de caprichos; inquietud que se expresa también en la tendencia de modificar el cuerpo estructural, de introducir en la arquitectura misma rasgos nuevos, sensacionales y muchas veces efectistas. En Teotihuacán, lo antiguo y tradicional era lo sagrado; apartarse de ello hubiera sido delito. En el arte maya parece que no existía el respeto a la tradición sagrada; o, si existía, era fácil desentenderse de él. Hay obsesión por lo nuevo. Lo antiguo es lo anticuado, y se procura superarlo con nuevas invenciones, con un nuevo repertorio de formas, en una palabra, con lo moderno. Ello se debe, como es obvio, a que lo religioso ya no es el sentido y la meta exclusivos de la producción artística; que al lado de lo religioso, relegándolo a segundo término y a veces sustituyéndolo por completo, surge lo estético, la fascinante vivencia de lo estético. Lo que se aprecia ante todo es la configuración artística, el ingenio y la originalidad de la inventiva formal de la escritura artística. Esteticismo que se dirige a los sentidos cultivados –en

Luix XIV. Bajo los Cocomes se va desarrollando el comercio. Se forma una aristocracia de mercaderes, de gran influencia incluso en el terreno político, y junto a ella, a consecuencia de las insurrecciones contra la tiranía de los Cocomes, una aristocracia guerrera.

Chichén Itzá es el centro religioso; Mayapán (destruido por los xiúes en 1451), el centro político del Nuevo Imperio. Los toltecas, establecidos en Chichén Itzá, introducen un nuevo culto, el de Quetzalcóatl, llamado Kukulcán entre los mayas (y Gucumatz entre los quichés). Las muy admiradas construcciones y obras de arte de Yucatán –Chichén Itzá, Mayapán, Uxmal– son creaciones de este periodo que terminó con la conquista de Yucatán por los españoles.*

* Según las investigaciones más recientes la división de la historia de los mayas en un Viejo y un Nuevo Imperio, tal como la concibió Morley, ya no se puede sostener. Parece fuera de duda que el periodo de auge de los centros ceremoniales de Tikal, Uaxactún, Copán, Palenque, Yaxchilán, Piedras Negras y Bonampak, cuyo conjunto formaba el "Viejo Imperio", coincide temporalmente más o menos con el de las ciudades en el norte de Yucatán, o sea Chichén Itzá, Uxmal, Kabah, Sayil y Labná. Según Alberto Ruz Lhuillier (*La civilización de los antiguos mayas*), la historia de los mayas puede resumirse en la forma siguiente: a un "periodo formativo", que hay que situar aproximadamente entre 1000 a.C. y 400 d.C., sigue el "periodo clásico" (Maya clásico), del siglo IV al siglo X, y luego, desde el siglo X hasta el XIII, el periodo tolteca o maya-tolteca. Las últimas centurias antes de la Conquista pueden considerarse como una época de decadencia. [T.]

el caso de los mayas, supercultivados– de un exigente público de conocedores, que ante todo pide el progreso artístico, la emoción artística, la delicadeza artística. Con esto se explica también aquella inquietud. Lo ya alcanzado, por muy sutil y original que sea, no es sino una etapa en el camino, punto de partida hacia algo más sutil y más original. Todo ello se hace patente en la arquitectura. Los arquitectos introducen constantemente las más variadas innovaciones. Es cierto que el afán de experimentación se detiene ante lo decisivo, o sea la construcción misma. Tampoco los mayas logran superar la manera de construcción primitiva, característica de Mesoamérica: erección de enormes moles pétreas, bloques uniformemente rectangulares, muros rectilíneos, sin convexidades ni concavidades, edificados sobre basamentos piramidales. "Probablemente no hay en Mesoamérica ninguna región donde la arquitectura sea más acusadamente rectangular que en la región maya", dice H. D. E. Pollock (*Round Structures of Aboriginal Middle America*). En Xlabpak, John L. Stephens (*Viaje a Yucatán*) encontró una construcción de tres pisos. El frente tiene un largo de veintitrés metros. El plano del piso bajo muestra un núcleo constructivo macizo, cruciforme, de treinta y cinco a cuarenta metros cuadrados –si no hay error en mis cálculos–, que sostiene los pisos superiores. Las veintiún cámaras de la planta baja rodean, en forma de nichos, ese núcleo. En Naranjo, en el "Palacio de la Escalinata de las Cabezas de Tigre", Theobert Maler (*Peabody Museum Memoirs*, t. IV) averiguó que "en épocas posteriores se reforzaron aún algo los muros este y oeste (del palacio mencionado), pues los arquitectos desconfiaron de su resistencia a la fuerte presión ejercida por el segundo piso sobre las cámaras del centro". En los mil quinientos años de arquitectura maya de que tenemos noticia, la construcción maya sigue siendo "en realidad un monolito" (Thomas A. Joyce: *Mexican Archaeology*).

También los mayas ignoraban el arco, decisivo para el desarrollo arquitectónico en Asia y Europa, sin el cual no habría sido posible erigir ni la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, ni la catedral de Chartres. Inventaron el



109. El arco falso. Esquema de la construcción.

llamado "arco falso" que no sostiene nada, que es un **109**
elemento puramente decorativo, no constructivo. El ancho de las cámaras, que son rectángulos estrechos, muy estrechos, depende del largo de las vigas o piedras, puestas encima de los muros. El arco falso tampoco hace posible un ensanchamiento de las piezas; más bien obliga a construirlas aún más estrechas, pues, para que no se rompa y desplome, debe haber una mínima separación entre ambos muros. La mayor anchura que se alcanzó es, según Totten (*Maya*
Architecture), de catorce pies. En Uxmal, en el Palacio del **146**
Gobernador, que tiene todo el aspecto de una construcción feudal, las cámaras tienen un ancho de trece pies. Estos interiores, más que cámaras, son propiamente crujías o "verdaderas galerías" –como opina Toscano–, seccionadas en muchos casos por muros transversales. El interior del templo de Tzibanché era largo, pero tan estrecho "que dos personas sólo podían pasar una junto a la otra volviéndose hacia el lado" (T. W. F. Gann y J. Eric S. Thompson: *The History of the Maya from the Earliest Time to the Present Day*). Ni siquiera cabe decir que mediante el arco falso pudieron construirse edificios más altos. Esto hubiera sido



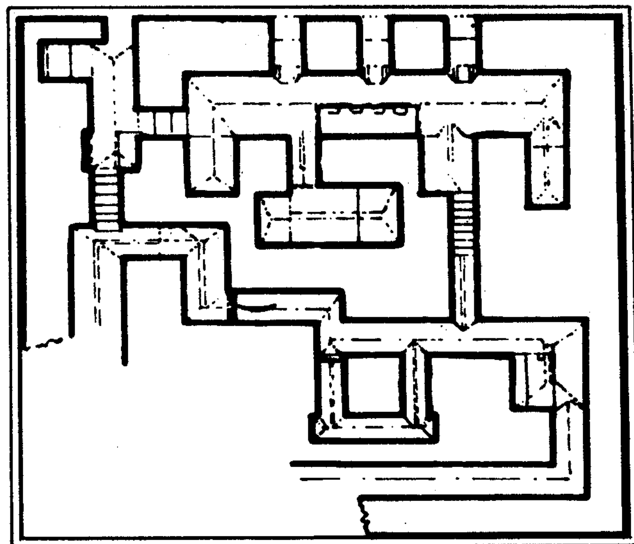
110. El Arco de Labná. Labná, Yucatán. Estilo Puuc. Cultura maya.

111. Galería exterior oriental del Palacio. Palenque. Cultura maya.



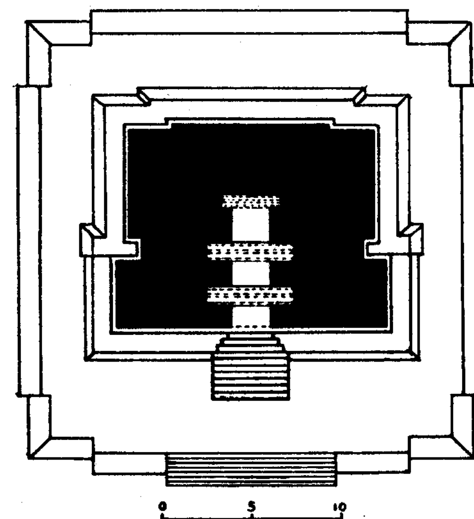
posible sin él y de manera más simple, dando mayor altura a los muros que sostenían las vigas, lo que se hizo posteriormente en Chichén Itzá. Pero con el arco falso se lograba otra cosa: gracias a su silueta movida los muros perdían su aspecto rectilíneo y plano (por lo menos en su parte superior), y se evitaba la impresión de horizontalidad que daba la techumbre plana. Efecto óptico, grato a aquellos ojos. Construcción laboriosa, que suponía un gran esfuerzo y mucho esmero en la ejecución y cuya principal finalidad era producir un efecto atractivo, original y –para el gusto de la época– grandioso.

También en el plano se manifiesta ese gusto por las variaciones, por las soluciones novedosas y sorprendentes. ¿Cuáles son los procedimientos a que se recurre? Tampoco los mayas –ya lo dijimos– saben quitar a las paredes su apariencia de monolitos. Los muros de piedra, gruesos y pesados –en Tikal y Yaxchilán de un metro, en Uaxactún de uno a dos metros de grueso– son inevitables; el espacio que puede dejarse entre ellos es limitadísimo. W. H. Holmes (*Archaelogical Studies among the Ancient Cities of México*) observa, en la descripción del Palacio del Gobernador en Uxmal: "Según un cálculo aproximativo la estructura ocupa alrededor de 325 000 pies cúbicos. . . Si se toma en cuenta el basamento, la relación entre los muros y el espacio interior es de 40 a 1." Joyce dice: "Efectivamente los mayas construyeron cuevas." Cuevas, sí, pero cuevas cuyos muros se hallaban decorados en la forma más primorosa y espléndida. "El típico edificio maya es una construcción maciza, semejante a una caja, que contiene una cámara estrecha" (Joyce). Esto se refiere sobre todo a los templos. Una segunda pared, paralela al muro de la fachada, aísla, hacia atrás, una segunda cámara, por regla general aún más estrecha, dividida a su vez, por paredes transversales, en varias cámaras chicas, en algunos casos (Tikal) comunicadas entre sí por medio de corredores. En Yaxchilán surgen de este modo una cámara anterior, estrecha y relativamente larga, y, atrás, tres pequeñas, de las cuales la de en medio es el santuario. En Palenque el santuario está decorado con ornamentos de estuco y forma un nicho solemne e impre-



112. Planta de El Laberinto. Yachilán. Cultura maya.

sionante, remetido en el interior de otro nicho más grande. El templo II de Tikal, que tiene que sostener el peso de una crestería de extraordinaria altura, sería una mole de piedra maciza, si no fuera por una crujía que se abre en el muro y de la cual parten hacia la derecha y la izquierda tres corredores. Es cierto que estos "corredores" –alrededor de 5 metros de largo y 1.15 a 1 metro de ancho– son en realidad las cámaras del templo. Ocurre cosa parecida en Copán, donde los corredores laterales están ensanchados, de modo que ya se puede hablar de cámaras. En algunas construcciones de Yaxchilán ese sistema de cámaras y corredores forma, por su disposición, un verdadero laberinto; de ahí el nombre "El Laberinto" de una de ellas. "Los templos casi no eran más que relicarios o grandes altares." (Totten.) Las ceremonias que correspondían al culto se celebraban, como en el norte, al aire libre, delante de la pirámide coronada por el templo. En la construcción de los llamados "palacios", que probablemente eran, en su mayo-



113. Planta del Templo II. Tikal, Guatemala. Cultura maya.

ría, residencias de los sacerdotes y príncipes –de los *halach-huinicoob*, "los verdaderos hombres", como ellos mismos se llamaban–, se era más exigente. Esos grandes señores, que se consideraban semidioses o un poco más, tenían necesidad de muchos y variados aposentos. El palacio de Sayil contiene más de ochenta cámaras (Ignacio Marquina: *Estudio arquitectónico comparativo*). Evidentemente el objeto de ese lujo era contribuir al prestigio. Por otra parte el lujo tenía sus límites, impuestos por la primitividad de la técnica constructiva. Ensanchar las cámaras, construir una verdadera sala, no era posible; en la dirección longitudinal, en cambio, se tenía entera libertad. Así surgían crujías largas y estrechas, en algunos casos de tres o cuatro cámaras, una detrás de otra; las de en medio carecían de luz directa. "No hay ventanas en la arquitectura maya; sólo en Palenque y Tulum existen pequeños vanos de unas cuantas pulgadas de anchura y doce de altura" (Totten). La entrada constituye la única fuente de luz. Al aumentar el número de entradas, los

muros entre ellas casi llegan a convertirse en pilares.

Todas las entradas dan a la terraza. Las cuatro alas del edificio están agrupadas alrededor de un patio interior central, desde el cual ascienden escaleras hacia las terrazas. No es posible que en esa estrechez espacial nazca la vivencia sensual del espacio, la auténtica experiencia de la tercera dimensión –como valor, como tensión vital–, que de ninguna manera puede ser proporcionada por las meras "limitaciones del espacio", por la construcción de una "caja espacial". En compensación se recurre a la decoración, a una decoración soberbia, como lo son los murales de Bonampak.

A la larga los edificios de tendencia horizontal y de un solo piso no satisfacen a ese esteticismo maya. Las construcciones, ya no pegadas al suelo, empiezan a dispararse hacia arriba. Así se logra un efecto nuevo y espectacular. Para Teotihuacán es axioma la orientación horizontal. El arte maya descubre la vertical. Pero no sólo se trata del aspecto diferente, del nuevo atractivo que ofrece la arquitectura de varios pisos. También es esencial la inquietud del impulso ascensional, la inquietud que rige ese emanciparse del suelo. (En un caso aislado, en el llamado "Palacio" de Palenque, incluso se erige una verdadera torre, de planta cuadrilátera, fenómeno singular en Mesoamérica.) Sobre el piso bajo se colocan un segundo y un tercer piso. Con frecuencia no es sino esto: un colocar encima. La construcción inferior sirve inmediatamente de sustento a la de arriba; su azotea constituye al mismo tiempo la terraza de ésta, que está un poco remetida con relación al piso bajo. Una comunicación interior, por ejemplo una escalera que conduzca del piso bajo (si cabe aquí el término "piso") al segundo, no existe. En la torre de Palenque, y más tarde en
162 el "Caracol" de Chichén Itzá, probablemente hubo escaleras interiores de madera (Totten). "En algunos casos, como en Tikal, las galerías superiores debieron alcanzarse por medio de escaleras de mano, puesto que no hay escalinatas que asciendan a ellas" (Joyce). Y Joyce agrega, como un dato interesante, que en más de una estela de Piedras Negras se ve representada a una deidad sentada en un nicho, a cuyo

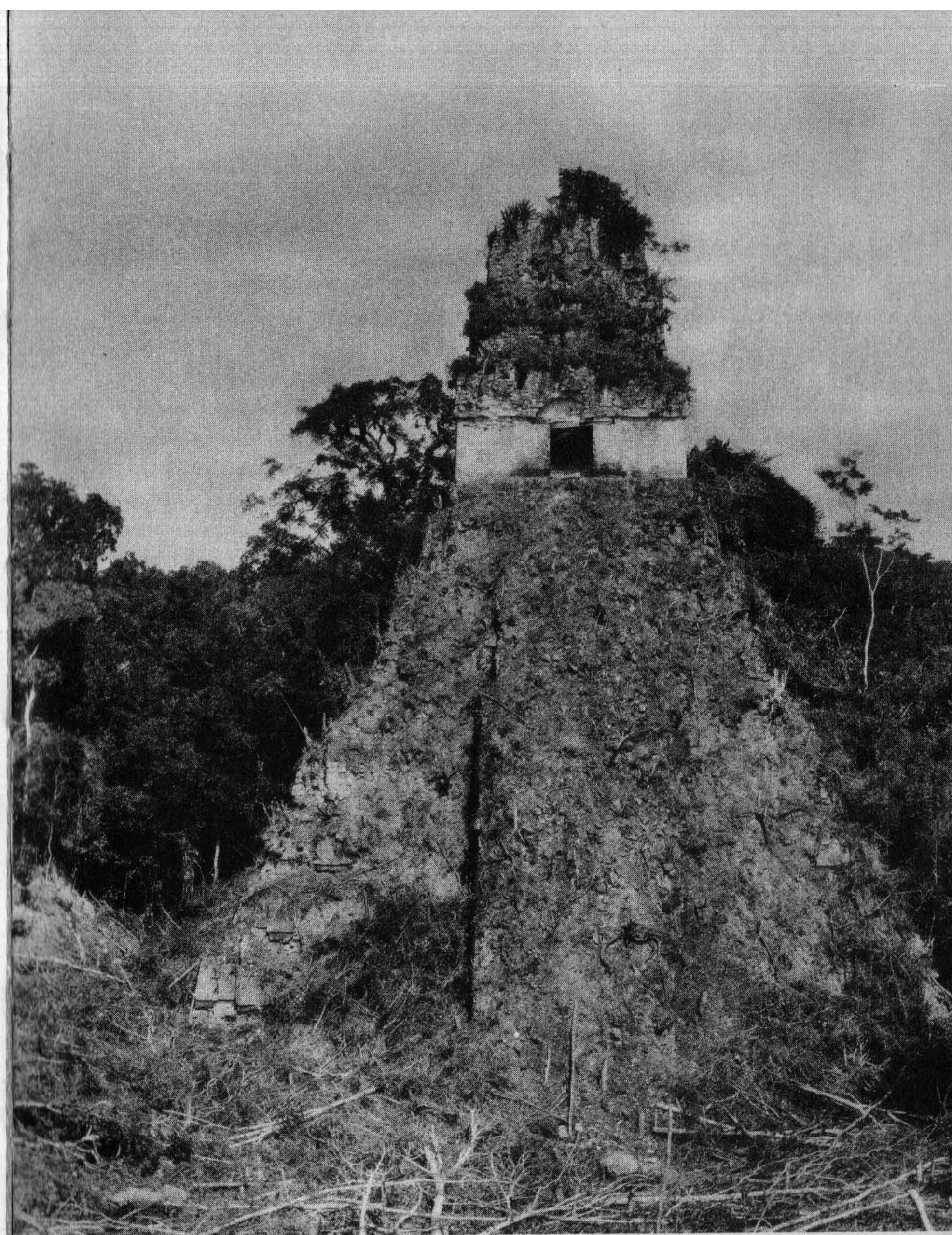


114. Templo del Sol. Palenque. Cultura maya.

asiento conduce una escalera de mano.

¿Por qué, nos preguntamos, ya no se consideraba satisfactoria la construcción de un solo piso? En Mitla, ciudad sagrada, cementerio de reyes y sede del Sumo Sacerdote, los zapotecas se conformaron con este tipo de arquitectura. Y lograron grandeza espacial –por lo menos en un caso– mediante una fila de columnas que confiere a la cámara el doble ancho. En la región maya los poderosos, por cuyo encargo se levantan los edificios, no sólo aspiran a un efecto imponente; desean que éstos den la impresión de algo inaudito, de algo que nunca antes había existido. Su ambición es ofrecer un gran espectáculo arquitectónico. Para el pueblo la residencia del *halach-huinic* debe ser fabulosa, cosa de ensueño. Los señores quieren distinguirse con toda energía de la "mísera plebe", elevarse sobre ella a una gran altura. También entre los aztecas, cuando después de sus conquistas empieza a desarrollarse un régimen feudal, sólo los grandes señores y los capitanes podían tener casa de varios pisos (F. X. Clavijero: *Historia antigua de México*). Ostentación del poderío y de la magnificencia. Seres superiores, que de ningún modo deben residir en casas bajas, al mismo nivel donde vive la chusma.

Lo más audaz y magnífico, así como lo más fantástico que creó ese impulso ascendente, son las cresterías en Palenque (en los templos del Sol y de la Cruz) y en Tikal, donde la más elevada tiene una altura de 75 metros. En Palenque las cresterías constituyen un verdadero cuerpo arquitectónico que consta de dos muros inclinados uno contra el otro en forma de cuña, en los que se abren nichos
154 o vanos a manera de ventanas. En el Chichanchob, la "Casa Colorada" de Chichén Itzá, en Sayil, en Uxmal, en Labná, la crestería no es sino un solo muro vertical por encima de la fachada anterior, o, por así decir, la continuación de ésta hacia arriba. En el Chichanchob hay, detrás de este muro, otro más, más alto que el primero. Es típica arquitectura de fachadas. Fachada que es finalidad en sí, a la cual no corresponde ningún cuerpo constructivo. "Encima de la estructura vertical, una fachada falsa, cuidadosamente ejecutada –como se expresa Joyce– que continúa la ornamenta-



115. Pirámide I. Tikal, Guatemala. Cultura maya.

ción de aquélla." Elemento de adorno, colocado sobre un templo de estructura primitiva. Varias de esas cresterías son altísimas –por ejemplo, las de los templos de Tikal, y, en
149 particular, las del Palomar de Uxmal–, más altas que el edificio que coronan. Desde el punto de vista arquitectónico la crestería no es sino una pared destinada a llevar una decoración, que aumenta enormemente la superficie mural que puede cubrirse de ornamentos; y, en el fondo, sólo constituye el remate de una obra arquitectónica. Un remate, un adorno, de singular soberbia, de una audacia sin par de la concepción; en la arquitectura del mundo entero no hay nada que se parezca a ellas. El detalle, ejecutado de la manera más sutil, acusa asombrosa riqueza. La arquitectura, sujeta por lo general a finalidades de orden material o religioso-metafísico, se emancipa aquí de todo propósito que esté más allá de sí misma; es tan sólo manifestación de la más genuina alegría de construir, es un arte por el arte. Lo que hemos llamado esteticismo del arte maya encuentra aquí su justificación más sublime e impresionante. La emoción artística, la voluntad artística hechas forma pura.

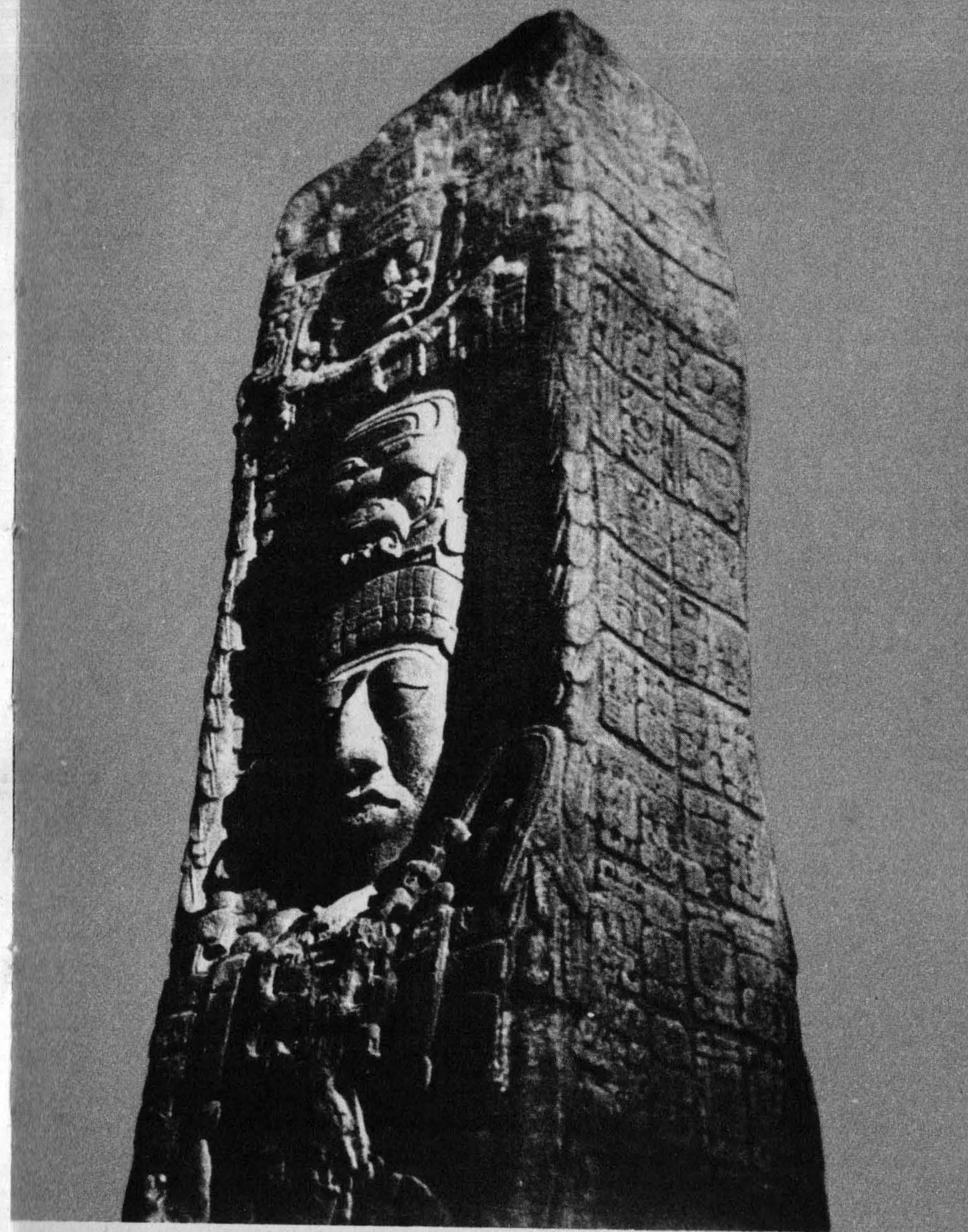
Mediante las cresterías, la arquitectura maya logra superar su carácter monolítico o por lo menos aparenta haberlo superado. Arquitectura ilusionista en el sentido más estricto de la palabra. Un evadirse hacia arriba ante el letargo y la pesadez de las masas pétreas. Es cierto que la silueta caprichosa, el contorno elegante obligan por otra parte a reforzar muy considerablemente la mampostería de la parte inferior, de modo que, como ya dijimos, las cámaras de los templos de Tikal no son sino corredores estrechos abiertos en las moles de piedra. Al examinar los planos de la llamada "edad de oro" –siglos VII a IX–, salta a la vista la tendencia a disminuir el grueso de los muros interiores, para ganar espacio interno (H. J. Spinden: *Ancient Civilization of Mexico and Central America*), tendencia contrarrestada una y otra vez por la necesidad de dar apoyo firme a la crestería. Sólo más tarde, en Yucatán, en Chichén Itzá, Sayil y Tulum, cuando, bajo la influencia de los toltecas, van desapareciendo las cresterías y se infiltran en la arquitectura nuevos elementos constructivos, aumenta la extensión de las cámaras, que son "más amplias, mejor ventiladas e iluminadas" (Toscano).

Quien conozca la historia de la arquitectura europea recordará los esfuerzos del románico por superar una arquitectura pétrea demasiado maciza para su voluntad de forma, dándole un aspecto de ligereza y movimiento. El hombre románico sentía ya la nostalgia de la transparente claridad y la música espacial que se volverían realidad en la catedral gótica (Amiens, Colonia). Pero aún no conocía la ojiva. Su afán de inmaterialidad tropezaba con las condiciones físicas, con la pesadez y solidez de la arquitectura tradicional, o sea la romana, de la cual no logró emanciparse. Es cierto que las construcciones descansaban sobre los cuatro pilares principales, necesariamente fuertes y gruesos; y aún así, los muros tenían que sostener parte, la mayor parte, de la carga. Pero el ansia de librarse de lo pesado y macizo sigue latiendo en los ánimos y cobra cada vez mayor fuerza. Se expresa en la articulación pictórica del cuerpo constructivo: los coros adoptan cierta curvatura (Colonia, Iglesia de los Apóstoles), se recurre a aguilones y remates escalonados, a torres que prestan movimiento a la silueta. Ante todo, se aprovecha –exactamente como entre los mayas– la plástica. Los pilares, los portales, los muros se van cubriendo de ornamentos plásticos y figuras. Un ejemplo típico es el portal de la iglesia de Vézelay. Creaciones extravagantes, demonios, animales monstruosos, figuras humanas extrañamente retorcidas y enredadas, fantásticas, irreales, simbólicas. La imaginación, que no puede apoderarse de la construcción misma, se despliega en estas visiones apasionadas y expresivas...

Aquel desarrollo de la arquitectura maya, que es un desarrollo en lo artístico, saltaría aún más a la vista si no se verificara aisladamente. Lo que ocurre en determinado lugar se ignora en otras regiones muy cercanas. "El progreso técnico del arte maya no es el producto de sucesivas experiencias generales –debido a lo disperso y mal comunicado del área maya–, sino de la evolución relativamente autónoma de las ciudades" (Toscano). Lo que aquí se dice acerca del desarrollo técnico es igualmente válido para la evolución

artística. Sucede que en un mismo momento aparecen en distintas poblaciones grados evolutivos por entero distintos en cuanto a su adelanto o atraso. Inútil decir en qué medida dificulta ello una investigación estética, enfocada desde el ángulo de la crítica de estilo. Esto puede afirmarse en primer lugar con respecto a la escultura, porque hasta ahora, que yo sepa, no existe en toda la abundantísima literatura sobre este tema ningún estudio de la plástica maya que parta de la estilística comparada. Parece que ni siquiera se ha reconocido la importancia sustantiva de esta tarea, aunque Spinden ya señaló su necesidad. Spinden, al intentar una sincronización de la cronología maya y la occidental, comprendió –como ya lo había comprendido A. P. Maudslay en la novena década del siglo pasado (*Biologia Centrali-Americana*)– que un estudio estilístico del arte maya sería un recurso estupendo incluso para la investigación de la cronología, por ejemplo para averiguar en qué época se erigieron las estelas que no llevan fecha. El mismo hizo algunos intentos encaminados hacia este fin. Es de suponer que sería también de extraordinario interés aplicar los métodos de la crítica del estilo a los jeroglíficos, que al fin y al cabo son creaciones plásticas, una forma de expresión artística. Imposible imaginarse que en Europa se hubiera descuidado el análisis de las capitulares en los códices románicos o góticos desde el punto de vista de la forma artística. Es cierto que los expertos aún están entregados tan exclusivamente al dificilísimo problema que constituye el desciframiento de los glifos, que hasta ahora no han podido dedicarse a cuestiones estéticas. En la etapa actual, en que los estudiosos del arte maya están consagrados a la descripción de los objetos y su ordenamiento histórico y todavía no han abordado el examen de la voluntad de arte, ni estudios de tipo valorativo, una investigación estética es de cualquier modo una tarea superior a las fuerzas y los recursos materiales de una sola persona.

No se conocen esculturas de bulto redondo de grandes proporciones que procedan del Maya Clásico. Se supone que existían esculturas de tamaño grande talladas en madera y que el clima tropical las destruyó. La característica



116. Estela E. (Detalle.) Quiriguá, Guatemala. Cultura maya.

forma de expresión plástica del Maya Clásico es la estela, un monolito de planta rectangular, muchas veces de notable altura. En sus caras laterales aparecen figuras y jeroglíficos esculpidos en relieve, por lo general revestidos de estuco y pintados de varios colores. Se erigían al terminar un Katún, o sea un periodo cíclico de 20 años; a veces con mayor frecuencia, cada medio Katún, o, como en Copán, cada cuarto de Katún. Un culto de estelas existía ya en la cultura de La Venta. De allí lo adoptaron los mayas (Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* p. 219). Ignoramos de qué suerte surgió esta costumbre, en qué significación se basa. Lo que podemos dar por seguro es que en primer lugar se anotaban en las estelas los acontecimientos astronómicos o, mejor dicho, el acaecer mítico-religioso. En cambio, parece bastante dudoso que se hayan erigido para conmemorar determinados fenómenos astronómicos. El principal argumento en contra de esta hipótesis es la periodicidad de cinco, diez o veinte años. S. G. Morley (*An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs*) hace la observación muy convincente de que los sucesos importantes de índole astronómica, o bien histórica, no ocurren exactamente cada cinco años. Si nos atenemos a las representaciones de figuras, me parece que hay que llegar a la conclusión de que se trataba de una glorificación (en intervalos de tiempo fijados por la tradición) de los sacerdotes o príncipes gobernantes —o acaso de una autoglorificación de éstos, explicable en vista de su situación poderosísima—, y que se aprovechaba la ocasión para apuntar acontecimientos trascendentales, es decir, astronómicos. Los temas de las representaciones se repiten en forma bastante estereotipada: o es un sacerdote suntuosamente ataviado, algunas veces acompañado de un adorador postrado ante él, o bien es un cacique, sentado en su trono, recibiendo con aire de condescendencia a los esclavos que son conducidos hacia él.

Las representaciones en las estelas están esculpidas en relieve. El relieve es un género peculiar, sometido a sus propias leyes artísticas, no una variante de la escultura de bulto redondo, ni una etapa anterior a ella, por así decir,



117. Estela 2. (Detalle.) Bonampak. Cultura maya.

una escultura de bulto todavía imperfecta, todavía no por entero lograda. Parece que eso no lo han comprendido hasta ahora muchos y destacados conocedores de la cultura maya. De ahí que hayan adoptado una actitud falsa; pues el criterio de que parten no es la expresividad de la obra, sino el
125/116 grado de apego a la realidad. En Piedras Negras y en
126 Quiriguá hay una serie de estelas en que el relieve alcanza un grado tal de plasticidad, que ya casi se trata de esculturas de bulto, y en las cuales, para dar la ilusión de naturalidad, están aprovechados en cierta medida hasta recursos de perspectiva. "Muchas de estas estelas están esculpidas en un relieve tan audaz, que ya se acercan a la escultura de bulto" (Joyce).

Tal forma híbrida, que ya no es relieve ni tampoco una verdadera escultura de bulto, ha sido objeto de fervorosa admiración por parte de muchos mayistas, empezando por Spinden, quien fue el primero en estudiar las estelas mayas también desde el punto de vista estético, y que, al hablar de la estela 13 de Copán, dice que en ella la representación de la figura humana es "muy superior a [las creaciones de] los egipcios y asirios". Morley, a quien los relieves de Uaxactún y Copán parecen "toscos, burdos y deformados", agrega: "Pero cuando Quiriguá surge en el cuadro histórico de los tiempos, desaparecen por completo todas aquellas imperfecciones en la representación de la figura humana." Es muy natural que a base de juicios como éstos se haya formado la opinión de que con los altorrelieves de las estelas de Quiriguá y Piedras Negras se alcanzó el punto culminante de la plástica maya. Aquellos a quienes les importa, más que un ilusionismo naturalista, la pureza y la grandeza de la Forma, verán en esas creaciones fenómenos de decadencia, sobre todo al compararlos con los relieves de estuco de los templos de Palenque, éstos sí obras auténticamente clásicas del arte maya. Fenómenos de decadencia de un esteticismo que se desentiende o ya no tiene conciencia de los límites, cuya observación no significa empobrecimiento, sino muy al contrario intensificación de la expresividad artística. Una vez más se ve que no es suficiente señalar un desarrollo –y desarrollo lo hay en este caso: mayor



118. Relieve. (Detalle.) Estuco. Palenque. Cultura Maya.

habilidad en el dominio de los medios, mayor riqueza de formas, mayor aproximación a la naturaleza–, sino que es menester examinar los hechos según su valor espiritual y artístico. Y entonces, refiriéndonos de nuevo a ese caso concreto, cabe decir que la evolución hacia un tipo de obra que es casi una escultura de bulto redondo, sin alcanzar la plasticidad de ésta; la evolución hacia un arte que trabaja con los recursos de un ilusionismo de perspectiva, en lugar de partir de los elementos formales expresivos y sujetarse a ellos, hace suponer una voluntad de arte ya debilitada en su esencia, reflejo del espíritu y de la estructura social de una sociedad que se deleita en el juego caprichoso y preciosista con la Forma, porque ya perdió el sentido elemental de la creación.

La escultura de bulto es estructura cúbica de una masa: piedra, madera, bronce. Masa que penetra en el espacio aéreo, que se contrapone a él. A esta tensión –masa contra espacio aéreo– debe la escultura de bulto su plasticidad. La delimitación de la masa, la silueta con que se recorta sobre el espacio circundante es lo que le confiere la Forma. Trátese de estructura arquitectónica o pictórica, de un bloque cerrado o de una forma abierta, dinámica, de una representación acercada a la naturaleza o alejada de ella, ese carácter cúbico es lo decisivo. No hay otra cosa, no puede haber otra cosa. La escultura de bulto es creación cúbica. Para valorar estéticamente una escultura de bulto, no importa de qué época, índole o estilo sea, es indispensable examinar hasta dónde –en qué sentido, con cuánta intensidad, desde qué tipo de conciencia formal– se realizó la creación cúbica. Este es el criterio para el creador y también para el contemplador. Hay artistas y obras de arte, hay culturas y épocas íntegras –China, los Budas de la India, la estatua del Rey Khafre (en el Museo de El Cairo), los fetiches de los negros, la plástica teotihuacana, la azteca– en que la sensibilidad para lo cúbico se manifiesta de manera elemental y vigorosa. Y hay otras épocas, otros artistas –Cellini, los monumentos neobarrocos de fines del siglo XIX– en que esta sensibilidad se expresa tímida e indecisamente, porque está sacrificada al interés por el tema, por el detalle narrativo. La norma para medir la fuerza creadora de una escultura de bulto, trátese del Moisés de Miguel Angel o de la Hera de Samos, es el grado en que están desarrollados en ella valores cúbicos, estructura cúbica, tensiones cúbicas.

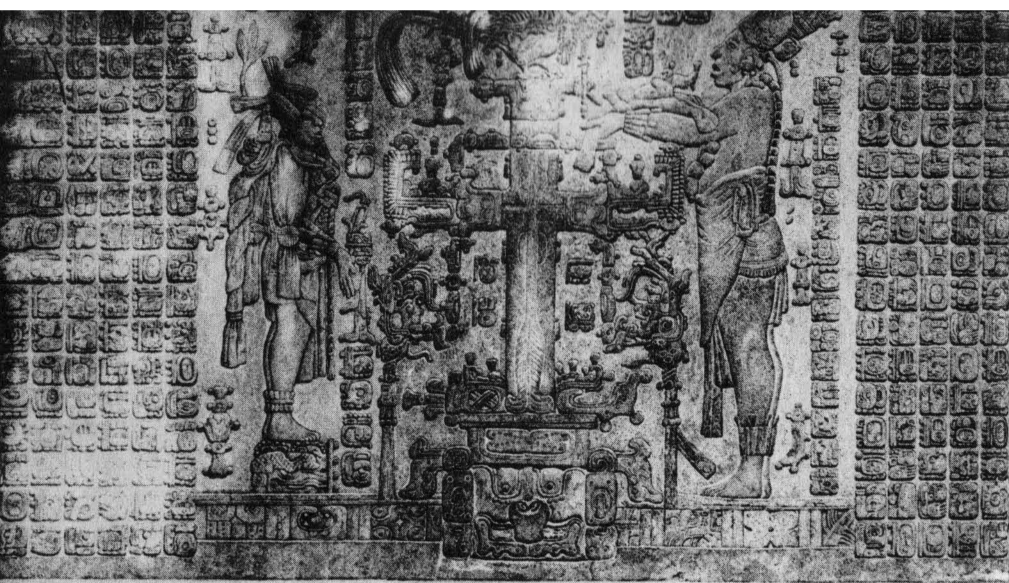
El relieve es despliegue de corporalidad tridimensional dentro de un plano, es decir, dentro de lo bidimensional. Se desenvuelve en el espacio entre el plano anterior y el plano posterior, que son al mismo tiempo apoyo y límite. No puede penetrar en el espacio aéreo con entera libertad, porque perdería su carácter de relieve. Debe renunciar a lo plenamente cúbico; los valores cúbicos que crea lo son tan sólo en relación con el plano. Gracias a su sujeción al plano –que hace del relieve un género artístico propio y peculiar al lado de la escultura de bulto redondo y en contraposición con ella– el relieve se enriquece con un elemento de tensión de que ésta carece: el antagonismo de bidimensionalidad y tridimensionalidad, tensión que crea para al mismo tiempo superarla en una unidad formal, feliz conciliación de lo cúbico y lo plano. Esta tensión rige también la gradación de luz a sombra, que es lo que en primer lugar confiere a la plástica vida y movimiento óptico-sensual. La escultura de bulto, cuerpo real que se despliega en el espacio real, puede contar con la luz que la baña de todos lados y de acuerdo con ella debe organizar su estructura, para lograr el contraste más impresionante entre luz y sombra. Jacques Lipschitz, un escultor moderno, uno de los más importantes de la generación actual, dice en una entrevista con J. J. Sweeney: "En la escultura la luz cae desde afuera sobre el objeto... Las masas, si están debidamente ordenadas, pueden convertirse en una sinfonía de luz. Y para este fin es necesario que las formas plásticas estén dispuestas de tal modo que surja una composición de luces reflejadas, sombras y concavidades." El relieve recibe luz de un solo lado, el anterior. Esta iluminación, más artificial, determina su morfogénesis y debe ser aprovechada como recurso expresivo por el movimiento de la masa, tanto en sus contornos como en profundidad. Tal como la línea es traducción del fenómeno natural corpóreo, de la corporeidad espacial-plástica –única

que nos transmite nuestro ojo– a lo irreal, lo abstracto, así el plano del relieve es también un elemento imaginario, irreal y abstracto, aún más artificial que la línea, puesto que a pesar de su condición de plano están infiltrados en él valores cúbicos o, mejor dicho, puesto que una y otra vez tiene que defender su condición de plano contra brotes de una evolución hacia lo cúbico, transmutándolos en valores de superficie. Y así como el mural pierde su monumentalidad cuanto más da la ilusión de espacialidad, es decir cuanto más se emancipa del plano de la pared, así el relieve pierde su específica expresividad cuanto más sacrifica su relación con los dos planos, es decir, cuanto más sucumbe a la falsa ambición de acercarse a la escultura de bulto o, peor, de producir el efecto de una pintura traducida a la plástica.

Relieves que no traicionan su carácter son los que ador-
91 nan las caras posteriores de los altares de La Venta, los de
23/24/105 los pilares y frisos de animales de Tula y Chichén Itzá, de
158/160/161 la Piedra del Sol, azteca, del altar redondo (número 5) de
123 Tikal, de los dinteles de Yaxchilán y, sobre todo, los
118 magistrales relieves de estuco de Palenque. Son obras maestras del arte de relieve gracias a su estricta limitación a los
119/120 elementos funcionales dados. La llamada Cruz de Palenque, en el Templo de la Cruz, representa a un sacerdote con uno de sus ayudantes y, en el centro, un árbol estilizado en forma de cruz, símbolo de la Tierra y la lluvia. Paneles anchos de jeroglíficos encuadran el conjunto. La estructura artística se atiene con gran decisión al plano de relieve; lo utiliza, por así decirlo, como fondo pictórico. Todo lo que es figura está aplanado y sujeto al fondo del relieve y nunca rebasa el plano anterior, imaginario, insinuado por la faja del encuadramiento. A ambos lados las hileras de glifos con su abundancia de detalles y sus fuertes acentos de luz y sombra constituyen una especie de marco muy decorativo. Es la parte que también ópticamente resalta más y que forma un contraste vigoroso con la representación plástica del centro. En la más pequeña de las figuras los jeroglíficos se aprovechan con mucho ingenio para compensar, arriba y abajo, la diferencia de altura entre ella y la figura del

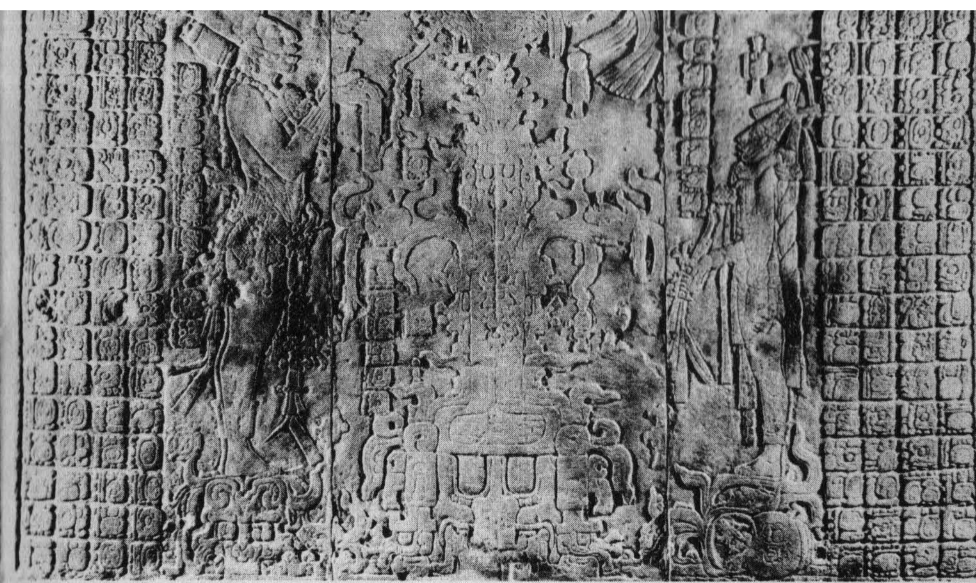


119. La Cruz de Palenque. (Detalle.) Estuco. Palenque. Cultura maya.



120. La Cruz de Palenque. Estuco. Palenque. Cultura maya.

sacerdote enfrente, con lo que se evita una desagradable asimetría. La figura menor se halla encajada, por así decirlo, en un nicho formado por glifos. El plano central entre los dos personajes casi da la impresión de un ornamento. Tratándose de una obra maya es pasmosa su claridad y sencillez. La gente de Palenque no conocía aquel *horror vacui*. Poseía sensibilidad para la matización plástica. Lejos de cubrir toda la superficie con una maraña indescifrable de detalles, dejaba que hablara también el fondo y comprendía que la plenitud y el vacío se intensifican mutuamente. Donde alguna vez existía el peligro de que el fondo ocupara demasiado lugar, se insertaban hileras de jeroglíficos con gran tacto artístico y en disposición nada esquemática. A los arabescos barrocos de la ornamentación responde, en nuestro relieve, el tranquilo fluir de la línea de contorno del sacerdote. Musicalidad de la línea. Línea henchida de vivencia sensual, que se desenvuelve en *crescendos* y *decrescendos* de clásica nobleza. Una obra de disciplina tan rigurosa como los relieves ejemplares del mundo antiguo: los del rey Azhur-Nazir-Pal o los relieves egipcios de Sakkâra.



121. Templo de la Cruz Enramada. Relieve. Palenque. Cultura maya.

En una publicación intitulada *El problema de la forma en las artes figurativas* —que a principios de nuestro siglo se leía con enorme interés e incluso se consideraba como "la Biblia del escultor"— el autor, Adolf von Hildebrand, un escultor de Munich, hizo el intento de derivar toda creación escultórica del relieve y de sus leyes morfogenéticas. Su teoría es la llamada "teoría del relieve", según la cual también la escultura de bulto es un relieve, un relieve traducido a la tridimensionalidad, degenerado, valga la frase, hacia lo cúbico. Hildebrand hasta llega a hablar de "lo torturante de lo cúbico". "Mientras una figura plástica impresiona en primer lugar como masa cúbica, se encuentra todavía en el estadio inicial de su creación; sólo cuando, a pesar de ser cúbica, da la impresión de un plano, adquiere forma artística, lo que equivale a afirmar que cobra significación para la percepción visual." Sobra decir que esta teoría intelectualista no capta la esencia de la plástica de bulto redondo, y hasta la desfigura. Para el escultor nato, para un Miguel Angel, que piensa plásticamente, siente plásticamente, no puede haber "lo torturante de lo cúbico",

sino sólo la voluptuosidad de lo cúbico, el impulso de transformar –mediante un proceso creador– masa en Forma, esto es, en vivencia espiritual. Es posible que ni siquiera para el escultor de relieves pueda haber "lo torturante de lo cúbico"; pero, para él, el crear es el constante esfuerzo por establecer un equilibrio orgánico entre la tridimensionalidad (lo cúbico) y la bidimensionalidad (el plano). Hemos demostrado que en Palenque ello se logró en forma magistral. Si contemplamos las estelas mayas del Petén desde este punto de vista, el de la creación de Forma, tropezamos de nuevo con aquella inquietud, con aquella obsesión por lo nuevo y lo diferente.

Ejemplos del más puro arte de relieve –relieve esculpido
122 en piedra– son las estelas de Naranjo. La estela 8, erigida alrededor del año 800, representa a un príncipe o sacerdote, que se yergue sobre la espalda de un esclavo arrodillado. La figura está vista frontalmente, la cara de perfil. Los pies están vueltos hacia afuera en un ángulo de 180 grados. En forma impresionante se subraya el contraste entre las representaciones plásticas y el plano del fondo. En éste se dejaron libres amplias superficies, que contribuyen a determinar la estructura formal. Unidad estructural integrada por una gran variedad de elementos y al mismo tiempo en extremo disciplinada. La cara posterior de la estela es un panel de jeroglíficos, dispuestos en cuatro columnas de diez signos cada una. Un verdadero tapiz de glifos, una ornamentación modulada, que se destaca, leve y transparente, entre las duras sombras de fajas angostas, horizontales y verticales, profundamente esculpidas en la piedra.

De Yaxchilán proceden varios dinteles cubiertos de relie-
123 ves. Uno de ellos representa a un sacerdote que está haciendo una ofrenda a la serpiente de fuego. Las figuras están vistas de perfil, entre ambos planos del relieve hay más distancia que en las estelas de Naranjo, por lo cual el grupo de figuras cobra mayor plasticidad, sin que quede sacrificado el carácter bidimensional.

Los relieves de Naranjo y Yaxchilán, cuya seguridad y rigor artístico excluyen cualquier recurso ajeno al género, recuerdan las estelas zapotecas y recuerdan asimismo la



122. Estela 8. Naranjo, Guatemala. Cultura maya.



123. Dintel 15. Representa a un sacerdote haciendo una ofrenda a la serpiente de fuego. Piedra. Yaxchilán. Cultura maya.

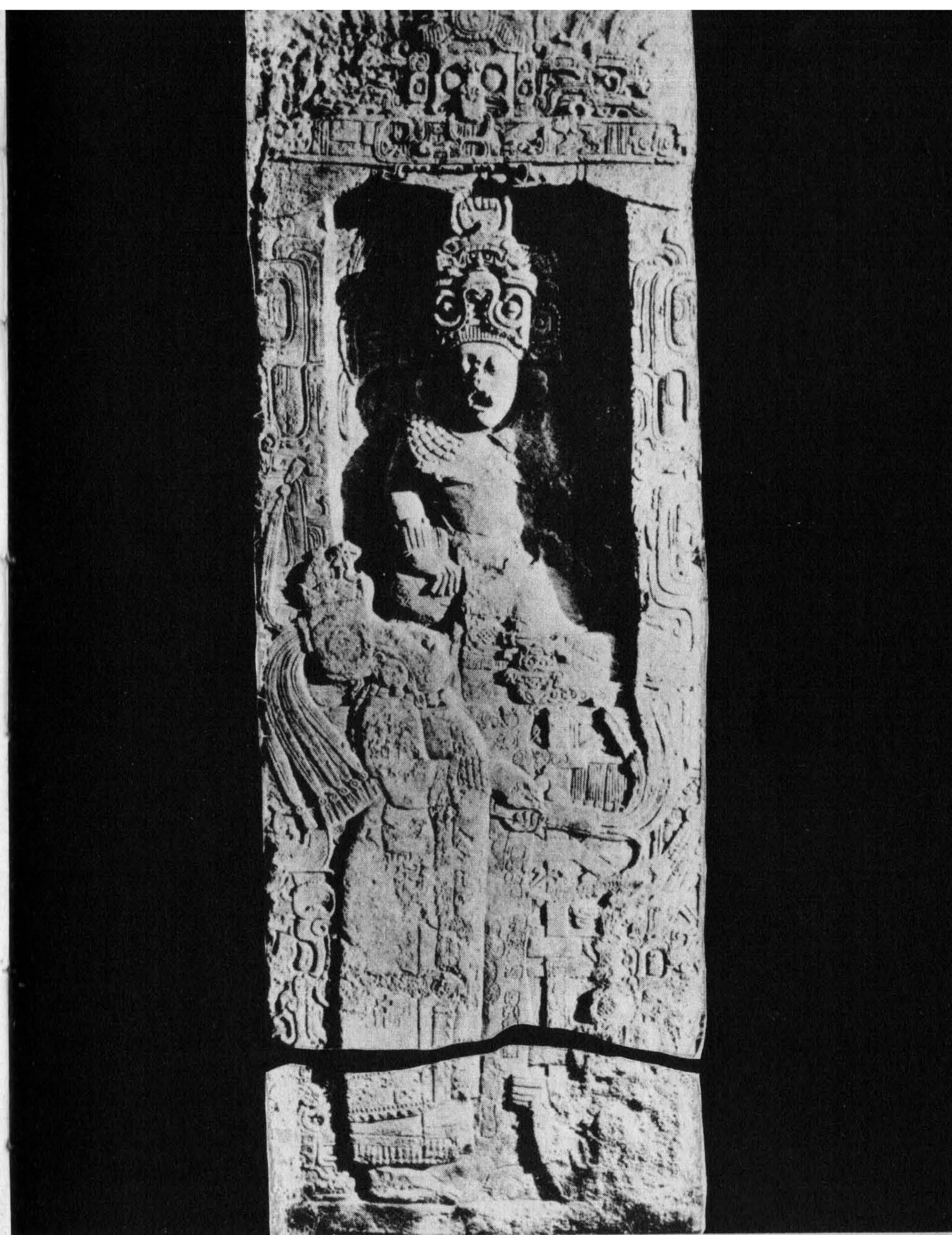
93 estatua de Chalchiuhtlicue, la diosa teotihuacana del agua, que en el fondo es igualmente estela, una estela sin inscripción, con los contornos de un cuerpo humano y con un relieve esculpido en su cara anterior.

124 En Seibal (estela 10), un impulso juguetón se apodera del detalle, sin que sufra por ello la estructura. El dragón bicéfalo en la vara ceremonial del sacerdote, el tocado de plumas están convertidos en un flamígero ornamento barroco; alrededor de los pies se enroscan formas vegetales. Un movimiento sin tregua se retuerce y serpentea en torno al cuerpo. Los detalles de la vestimenta revelan el mismo

124. Estela 10. Seibal, Guatemala. Cultura maya.

impulso juguetón. Un exquisito gobelino esculpido en piedra. Pero pese a sus formas movidas la obra se mantiene estrictamente dentro del plano del relieve.

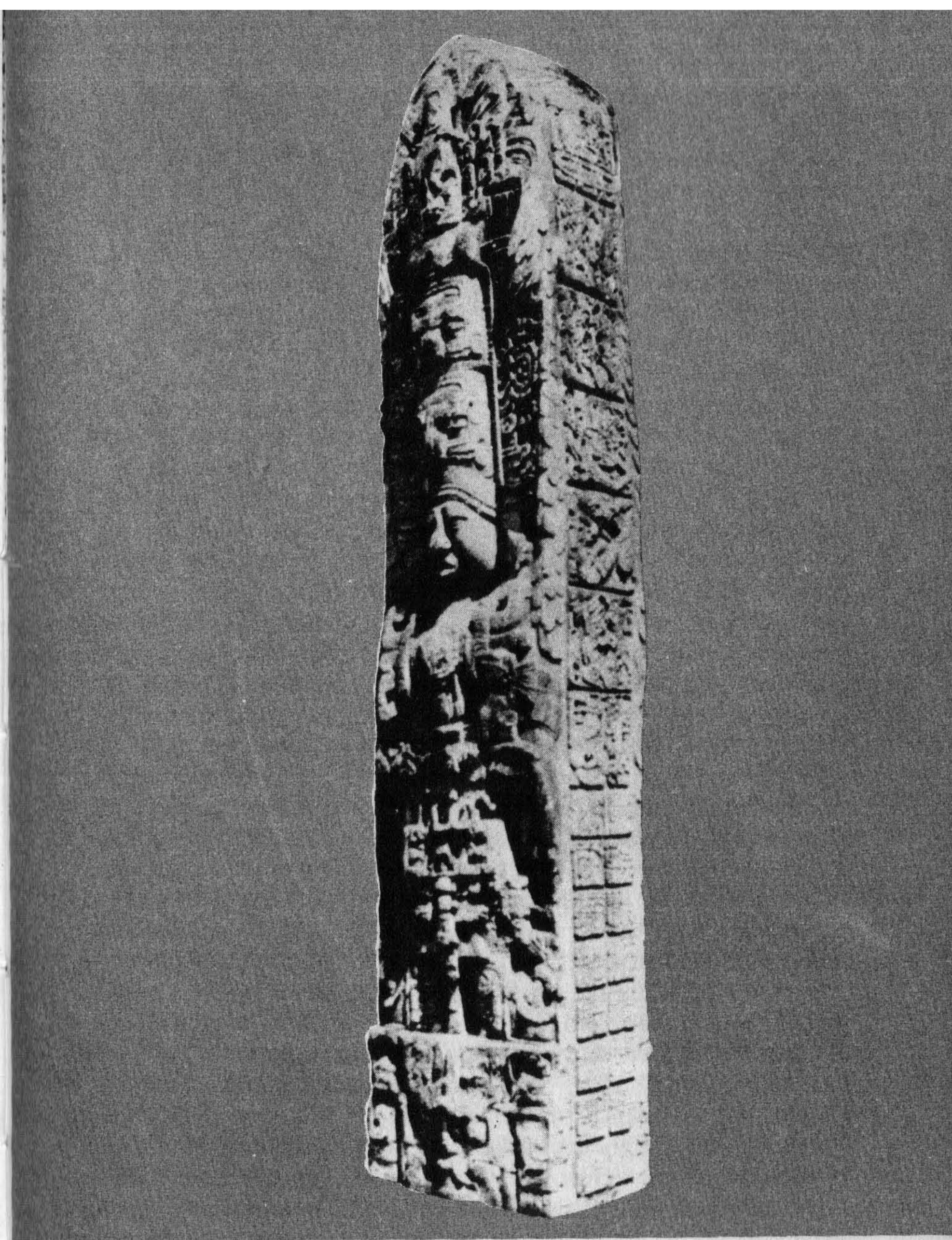
De Piedras Negras, centro fundado un poco más tarde que Naranjo, procede una estela –la número 12, conservada en el Museo de Filadelfia– que es un testimonio fascinante de la extraordinaria sensibilidad artística de los mayas. Se trata de una representación en bajorrelieve, que en lo esencial se limita a la incisión de las líneas de contorno. En el fondo es, como la estela totonaca guardada en el Museo Nacional de Antropología, un dibujo grabado en una superficie de piedra. Pero ¡qué dibujo! ¡Qué seguridad, qué delicadeza y cuánta gracia en el fluir de la línea! Es cierto que el relato demasiado detallado de la acción y la superabundancia de figuras atiborradas en el rectángulo alto y esbelto de la estela le resta claridad y sencillez, esa claridad y sencillez tan característica de los relieves de Palenque o de las estelas de Naranjo. Se cuentan no menos que trece personas, cautivos atados con sogas, a quienes dos guerreros conducen ante un príncipe, que, entronado muy arriba en su asiento, está mirando desde su altura al tropel que se está acercando. Todas las figuras están vistas de perfil; la obra tiene un marcado carácter de plano; el grafismo es comparable a la caligrafía de las miniaturas hindúes y persas. En la estela 13 de Piedras Negras vemos cómo empiezan a penetrar en la creación rasgos realistas e ilusionistas. En la estela 12 una observación sumamente perspicaz aparece traducida en valores abstractos, en curvas y sinuosidades del trazo; en la estela 13 –que representa a un sacerdote suntuosamente ataviado– el realismo de la observación está al servicio de un reportaje atenido al dato material. Cada detalle de la vestimenta, aun el dibujo de la tela, se reconoce con toda claridad y se reproduce con minuciosa exactitud. La cabeza está vista de tres cuartos de perfil –posición más natural–, y tal esfuerzo por acercarse a la realidad llega al extremo de introducir en la obra ciertos rasgos de una representación en perspectiva: por ejemplo, el hombro izquierdo vuelto hacia el espectador, resalta fuertemente, mientras que el otro está representado en escorzo. En otro



125. Estela 14. Piedras Negras, Guatemala. Cultura maya.

125 tipo de estela se recurre, para producir un efecto nuevo, a un nicho que se abre en medio del relieve. Adentro hay una figura de bulto, sedente, arrimada a la pared posterior del nicho. Es probable que se trate de una imagen de la diosa del maíz. (En algunas de esas estelas se ve también la escalera de mano, que, como ya dijimos al hablar de la arquitectura, conducía a los pisos superiores, en este caso al asiento de la diosa.) En esta obra queda sacrificada la tensión entre bidimensionalidad y tridimensionalidad, que presta al relieve interés, rango y categoría. El espacio imaginario del plano de relieve se halla transformado en el espacio real del nicho. La representación de la figura cobra corporeidad dentro de un conjunto que, en lo demás, se atiene todavía a la forma del relieve. Es un efecto exterior, no el producto de una auténtica y creadora vivencia plástica. Quizá había por una parte la voluntad de respetar la forma tradicional y consagrada de la estela, y por otra el deseo de convertirla en algo nuevo, algo distinto y llamativo, que diera la impresión de un adelanto o invento y que tal vez la haya dado en realidad.

Junto a éste, llamémoslo "hondorrelieve", aparece en Copán y Quiriguá algo que con las mismas reservas podríamos llamar altorrelieve. En lugar de ahuecar un nicho
126 para colocar en él la figura, ésta resalta sobre el plano del relieve en toda la extensión vertical del bloque. La estela sirve ya casi únicamente como fondo de la figura, que se abomba en las tres dimensiones. Lo que sobresale más es el rostro y el tocado; puede ser que en esta obra la intención haya sido acentuar muy en particular la cabeza, destacarla con toda energía de los demás elementos. En la estela H de Copán (fechada en 782) parece como si la figura, apenas arrimada al bloque, se hallara colocada delante de la estela. También hay mayor realismo. Los pies ya no están separados en forma "tan poco natural", la postura del hombre denota soltura, el movimiento de los brazos está bien observado, el ropaje, las joyas, el dibujo de la tela lucen sus más nimios detalles. Un figurín que bien podría servir para copiar el traje. Un traje lujosísimo, que se hace resaltar con toda intención. Es evidente que esto le importaba mucho al



126. Estela D. Quiriguá, Guatemala. Cultura maya.

artista o a quien le encargó la escultura. Ese realismo se detiene –hecho extraño– ante el rostro, en el preciso lugar donde pudiera servir para caracterizar a la persona. "Por lo general –escribe Spinden– prevalece en cada ciudad determinado tipo. En las estelas de Quiriguá existen varios tipos, pero el grado de individualización es escaso. Posiblemente los rostros de las estatuas-retratos no variaban sino muy levemente, como sucedió en Egipto, y las diferencias individuales se expresaban mediante el vestuario, el ornamento o la inscripción."

Thomas Gann (Gann y Thompson, *The History of the Maya. . ., op. cit.*) hace un comentario acertado a esa evolución: "Al principio –dice– el relieve era bajo, pero Katún por Katún fue evolucionando hasta que las figuras salieron del fondo, formando casi bultos, y la postura de la figura humana, al principio rígida y convencional, denotó más tarde considerables conocimientos de la perspectiva y llegó a ser casi perfecta en su representación de perfil." Todo muy bien; sólo la conclusión que saca de esto: que esta perfección "seguramente fue superior a cualquier esfuerzo llevado a cabo en aquella época tanto en Egipto como en Mesopotamia" es "seguramente" errónea, porque se debe a una falsa actitud. Pues si es cierto que hubo perfeccionamiento en lo técnico, no menos cierta es la decadencia en lo artístico. Toscano habla de "la tendencia hacia el preciosismo", de un arte que progresaba "notablemente en elegancia y elaboración de los modelos naturales, pero perdiendo en majestad lo que ganaba en belleza". En *Griechentum und Gotik,* Worringer, refiriéndose al altar de Pérgamo, comenta: "En el momento en que se abandona este concepto clásicamente austero del relieve, empieza el peligro para el arte de relieve de los griegos." Y lo que dice de los relieves de Borobodur "La escultura como elemento de lo estatuario se transformó plenamente en una caligrafía plástica", puede aplicarse también a los relieves mayas.

Las estelas de Quiriguá, centro que en el siglo VIII desarrolla una gran actividad artística, repiten de nuevo esta evolución. "Las proporciones anatómicas son un modelo de perfección", dice Toscano.

Según Maudslay, las estelas "no eran sino calendarios públicos". Falta saber si las figuras representadas en ellas son efigies. Spinden opina que lo son. "Es extraordinariamente probable que en ciertas obras plásticas haya que ver retratos de soberanos de la época." Esta podría ser otra explicación de la creciente tendencia al preciosismo. Pero no es posible dar una contestación precisa, sea negativa o positiva. Las fuentes no proporcionan datos en que apoyarse. La expresión convencional de los rostros, que Spinden también hace observar, no es un argumento en contra. En el retrato oficial europeo encontramos igualmente una estilización de las facciones hacia lo convencional. Los gobernantes quieren y deben aparecer ante el mundo en una pose de soberano idealizado. Y desde luego puede suponerse que aquellos nobles mayas no eran menos vanidosos que sus colegas europeos. Es muy probable que también a ellos les haya importado figurar no como determinada persona sino como un ser superior y lejano. Otro argumento en apoyo de esa hipótesis es que ya se erigieron más estelas después de la caída de los *halach-huinicoob.*

En las estelas de Copán y Quiriguá se revela asimismo el *horror vacui* tan típico de la decoración maya. Ningún lugar debe quedar sin adorno. El ojo no debe descansar ni un minuto. La mirada no se atrae sobre lo esencial, es distraída una y otra vez; en todas partes se le ofrece algo nuevo y sorprendente. Los dibujos de las telas y las alhajas están reproducidos con tantos detalles que casi se podría hablar de un inventario. Así como en las estelas mismas la figura sale del fondo, así la maraña de esta ornamentación se desborda, se sale del encuadramiento del personaje, se extiende por el fondo del relieve, cubre por entero cualquier espacio que puede cubrirse, destruyendo el orden estructural de la figura, cuya representación es, después de todo, la verdadera finalidad de la obra. El resultado es confusión, falta de claridad. Apenas queda libre el rostro, calva en medio de la jungla de ornamentos. ¡Qué alto grado de sensibilidad denota la forma en que resaltan las figuras de los dos sacerdotes en los relieves de Palenque! Parece que para esto ya no

hay comprensión. Ya quedó atrofiado el órgano para apreciar la discreción, la discreta reserva. No se sabe dosificar, intensificar el efecto mediante dosificación. No se sabe aprovechar el contraste entre plenitud y vacío, gracias al cual lo importante se subraya y se vuelve expresivo. El espacio libre que aísla, que condensa por medio del aislamiento, se considera como falta de ingenio e imaginación, como pobreza, y lo que se anhela es precisamente exhibir riqueza, magnificencia y esplendor. He aquí la diferencia decisiva que separa este arte del de la Meseta Central. Teotihuacán está libre del "horror al vacío", aísla los objetos que representa y desarrolla un ritmo claro y austero. El arte maya se deleita en la cantidad. En el caos de los detalles acumulados naufraga el ritmo, se vuelve inexpresivo. Proliferación tropical, exuberancia de Tierra Caliente. No hay duda de que una de las causas es –como en la India– la desmesura de la fantasía tropical, de la sensualidad tropical. Una de las causas, sí, pero no basta para explicar el fenómeno que, sin duda, está arraigado en estratos más profundos: en la estructura religiosa y social reflejada por este arte.

Arte feudal. El pueblo no es ahí sino una masa gris y difusa –como en la Francia de Luis XV y Luis XVI–, que se pasa su vida laboriosa y modesta adorando a los dioses y a los semidioses sacerdotales y principescos. Su intervención en el desarrollo de aquella impresionante pasión por el arte y la cultura se limita al suministro de los medios materiales y de la mano de obra necesarios.

El régimen de los diferentes Estados-ciudades era teocrático. Una aristocracia de sacerdotes, estrechamente vinculada con la nobleza, constituía la clase dominante. "El Sumo Sacerdote era al mismo tiempo, en virtud de su categoría sacerdotal, la más alta autoridad civil" (Morley).

Existe un estudio de Oswaldo Baqueiro Anduze (*Los mayas. Fin de una cultura*), contribución importante a la investigación mayista. El autor atribuye la decadencia y el fin del Maya Clásico a los extremos a que llegó aquel feudalismo, cuyos usufructuarios se servían de la religión como de un instrumento, manejado con astucia, para



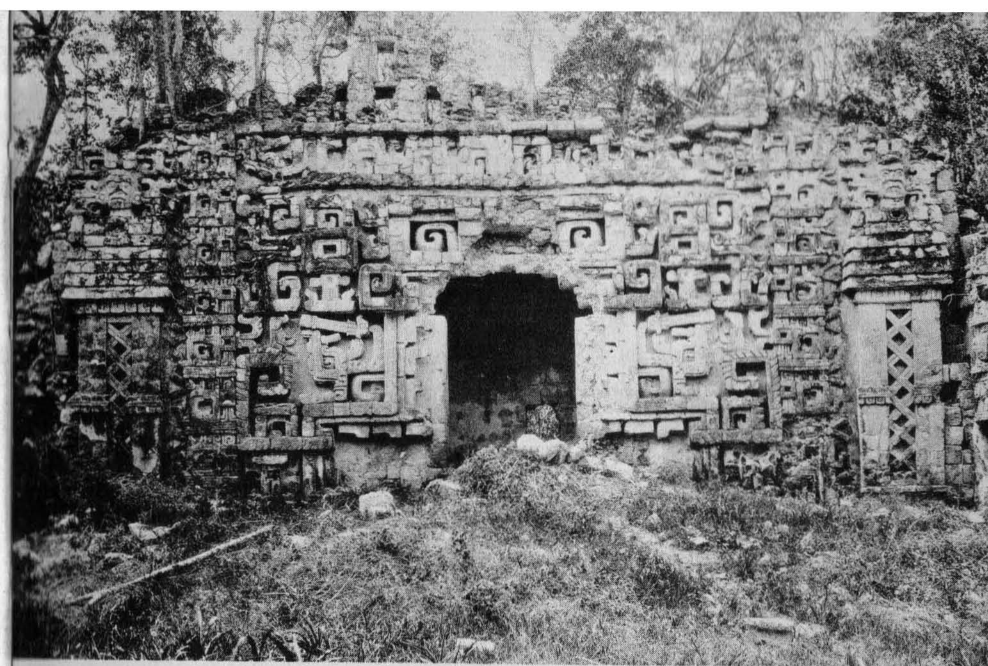
127. Edificio de Kodz poop. Fachada con los mascarones de Chac. Estilo Puuc (no típico). Kabah, Yucatán Cultura maya.

llegar al poder y conservarlo.* Baqueiro Anduze parte, como lo indica el título del libro, de la estructura social que prevalece en las postrimerías de la cultura maya, pero los hechos que describe son consecuencia de causas que tienen su origen en épocas anteriores.

El pueblo maya estaba henchido de una religiosidad profunda, más profunda aún, si cabe, que la de los pueblos del Altiplano Central. Sin esa religiosidad no hubiera sido posible la erección de una teocracia tan desmesuradamente ávida de poder. La fe en los dioses –como en todas las religiones– sirvió de fundamento a una teología extensa de gran profundidad, ciencia esotérica, sólo accesible a los pocos iniciados.

Un ejemplo primitivo, pero convincente de cómo en aquel límite entre magia y religión el poder sacerdotal se transforma en poder mundano y político, lo ofrece la leyenda de la migración de los aztecas, representada en el Códice Boturini. Se cuenta que los aztecas habían encontrado en una cueva el ídolo de Huitzilopochtli, su deidad tutelar, quien, como dice Vaillant (*La civilización azteca*), "tenía la valiosa habilidad de hablar y de darles buenos consejos". Eso quiere decir que daba sus consejos por boca de un sacerdote, ante todo en lo que concernía a la más importante empresa de la tribu, o sea la migración. Sobre la continuación de ésta decidían, pues, los sacerdotes. Como se ve, no se trata ahí tan sólo de los asuntos de la "salvación del alma", sino también, y en primer lugar, de la existencia material y su mantenimiento. Y claro que aquellos que están iniciados en el secreto o de los que se cree que lo están –que pueden comunicarlo a todos o mantenerlo en secreto y en cuya mano están por lo tanto vida y muerte de la comunidad– son un factor político de primer orden, que se impone en todas las cuestiones concernientes al individuo o a la colectividad tribal. Y aquí se plantea el problema del mediador, de la omnipotencia del mediador, que interviene, por orden divina y apoyado en la autoridad divina, en los asuntos mundanos y políticos, influye en ellos, los codetermina o los decide por sí solo. Así aparece

* Véase también J. Eric S. Thompson: *Grandeza y decadencia de los mayas.*



128. Palacio. Hochob, Campeche. Estilo Chenes. Cultura maya.

en la estructura social y política del Mayab como figura de primer plano el mediador sacerdotal.

El *Tzolkin*, el celebérrimo calendario ritual de los mayas, que constituye un sistema de infinita complejidad, es el compendio de aquella teología; es conocimiento especulativo, investigación científica y al mismo tiempo instrucción sobre la forma de celebrar el ritual. Más amplio que la Sagrada Escritura y el Talmud de los judíos y más hermético por el misticismo y el ceremonial mágico con que rodea la esencia religiosa ("por el desarrollo del simbolismo y de la convención ritual surgió una gran multiplicidad en el detalle", Joyce), es tan laberíntico, tan intencionalmente complicado, tan irisante en infinitas facetas como la ornamentación maya, que fascina por lo impreciso, indeterminable, inasible de su trazo.

Puesto que no hubiera sido posible fijar y valorar los resultados de las investigaciones astronómicas sin una aritmética que permitiera computaciones con valores numéricos

de enorme magnitud y un sistema cronológico que abarcara miles de años, era indispensable inventar y desarrollar tal aritmética; era, por así decirlo, una necesidad religiosa. Así se inventó el concepto del cero, se encontró la multiplicación con el cero –elementos que el mundo europeo conoció sólo a través de los árabes– y se estableció la llamada "cuenta larga". Pero el calendario no se limita a compendiar el saber de los fenómenos celestes. Comprende la estipulación de los deberes religiosos y de la conducta religiosa, es código moral, es orden social y orden agrario, derecho comercial, código civil, Carta Magna del mundo maya, norma vigente de las relaciones no sólo entre el individuo y Dios, sino también entre el individuo y el Estado. En cierta medida es también reglamento de los impuestos. Como observa Antonio Goubaud Carrera ("El Guajxaquit Bats, ceremonia calendárica indígena", *Boletín de Geografía e Historia de Guatemala*, septiembre de 1931), el calendario fija, por ejemplo, ciertos impuestos de los comerciantes en señal de agradecimiento por ganancias habidas o por haber: en el día Kahuac, por el éxito de viajes de negocios proyectados; en el día Ahmac como agradecimiento a los antepasados por la prosperidad económica alcanzada. Antes de emprender un viaje de negocios –calculado, esto es, determinado por el sacerdote el día de buen agüero para la partida–, el mercader tenía que pagar una cuota fijada de acuerdo con el provecho que esperaba sacar de él. Baqueiro Anduze dice que, si no pagaban esos impuestos, no podían dedicarse a sus negocios. Y los impuestos, tributados a los dioses, llegaban a parar a manos de los sacerdotes y les aseguraban también la superioridad económica.

Los diez mandamientos son concisos y claros, comprensibles para todos y cada uno; y, comprendidos por todos y cada uno, cada uno puede observarlos sin más. Nada de esto puede afirmarse con respecto al *Tzolkin*: es complicado y difícil de entender y admite múltiples interpretaciones. Pero lo que importa es precisamente la interpretación. La fuerza del conjuro mágico depende en alto grado de la observación exacta, minuciosa del ritual. La más leve violación de las prescripciones pone en peligro el resultado. Y



129. El joven dios del maíz. Piedra caliche. Copán, Honduras. Cultura maya.

sólo los sacerdotes conocen la interpretación correcta. Es su secreto, celosamente guardado, es su superioridad frente a los no iniciados. Y los no iniciados son todos los que no pertenecen al clero o a la nobleza unida a él con vínculos estrechos. Privilegio del clero es el manejo del *Tzolkin*, "el control de lo milagroso" (Baqueiro Anduze). Sus conocimientos son indispensables para el pueblo, pues atañen a asuntos de importancia vital para él. Ante el sacerdote el pueblo es menor de edad: dócil, sin protesta tiene que someterse a su tutela. Pues el sacerdote, conocedor del ritual mediante el cual los dioses pueden ser propiciados e inducidos a conceder a los hombres dicha y bienestar, también puede hacer que los dioses destruyan y castiguen. A esto debe la casta sacerdotal de los mayas su poderosísima posición, que ella misma pone de relieve –consciente o inconscientemente–, de la manera más ostensible. La sistematización del sentimiento religioso en forma de una teología esotérica se traduce, en lo social, en la supremacía casi ilimitada de una aristocracia de sacerdotes. Así como se habla de arte feudal, se podría hablar de una religión feudal. Pues lo que caracteriza el feudalismo no sólo es el acaparamiento de la mayor parte de los bienes por una clase privilegiada, sino sobre todo el hecho de que ésta está en condiciones de manipular en su propio interés el poder político y económico del Estado. En el mundo de los mayas la posición privilegiada –también privilegiada en lo económico– de las clases dirigentes se funda en la religiosidad de las masas. Lo que el arte maya refleja en forma tan fascinante, y a veces con tanto preciosismo, es el espíritu de ese feudalismo clerical. No es azar que tantas veces se hable de barroco maya o, más acertadamente, de rococó maya. Condiciones idénticas dieron lugar en el Viejo y en el Nuevo Mundo a un arte de idénticos impulsos y estímulos.

Llama la atención que en las estelas del Maya Clásico no haya, que yo sepa, imágenes de deidades, sino casi exclusivamente representaciones de sacerdotes y príncipes. "Los principales ydolos a quien sacrificaron eran figuras de hombres de su propio natural que abían sido personas señaladas y de valor, a los cuales ynvocaban, con yndustria del



130. Relieve. Estuco. Acancé, Yucatán. Cultura maya.

131. Altar. Copán, Honduras. Cultura maya.

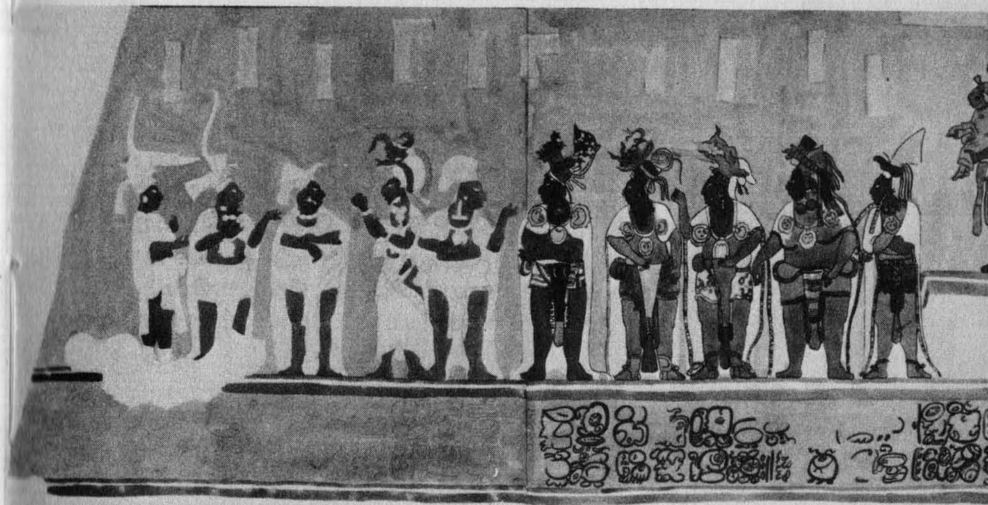


demonio, para que les fueren favorables en las guerras y les diesen buenos temporales y les alargasen la vida. . ." (Martín Palomar: *Relaciones de Yucatán*). Grandes, muy grandes señores, adornados de las insignias de su poder: el bordón con el dragón bicéfalo –una de las cabezas lleva el signo del Sol, la otra el de la muerte–, el tocado de plumas, la lanza, etcétera. Vestidos con trajes fastuosos, venerados por personas postradas ante ellos en actitud de sumisión, reciben condescendientes a los esclavos que les traen como tributo. Esto no puede ser azar. En Teotihuacán, en Monte Albán, trátese de arte monumental o de "arte menor", el tema sustantivo es siempre la figura de la deidad, el símbolo divino o alguna escena mitológica. En las estelas, en cambio, que son los monumentos oficiales del Maya Clásico, están ausentes los dioses. En la cerámica se refleja el mismo hecho. ¿Qué es lo que vemos representado en el célebre vaso maya de la colección Fenton, obra de gran belleza? Un cacique sentado en su trono, rodeado de altos dignatarios. En el vaso de Chamá hay tres príncipes que reciben en solemne ceremonia a un compañero; éste lleva colgada del hombro la insignia de su dignidad: la piel de jaguar. Miremos, en cambio, una de las obras principales de la cerámica mixteca: el vaso del Museo Nacional de Antropología: en él aparecen dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Los murales descubiertos en uno de los palacios de Bonampak, los más importantes del Maya Clásico conocidos hasta ahora,* representan el desfile de gran número de personas –músicos con tambores y trompetas–, todas vistas de perfil, que rinden homenaje a un Sumo Sacerdote. En otra pared vemos al sacerdote, a quien están poniendo su indumentaria ceremonial, y, en la tercera, a un personaje
133 que hace la presentación de un príncipe ante una ilustre concurrencia. Es obvio que se trata de una fiesta celebrada en honor del dios de la lluvia. Por cierto el numen no figura allí en persona; pero el panel superior está decorado con máscaras de Chac, y por dondequiera hay, a guisa de

* Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 112.



132. Mural representando a un prisionero. (Detalle.) Bonampak. Cultura maya.



133. Mural representando la presentación de un príncipe. Bonampak. Cultura maya.

emblemas, toda clase de animales acuáticos. Otra cámara está adornada con la representación magistral de un combate,
132 glorificación del príncipe vencedor. Es raro. Ya hemos expresado la suposición de que el arte maya sea en gran parte glorificación o autoglorificación de la casta dirigente. Es la casta de los *halach-huinicoob,* que hacen alarde de su condición de seres sublimes, sobrehumanos, adorables. Todo lo que abarca el concepto de *Roi soleil*, traducido al maya. El súbdito debe estremecerse ante el poder y esplendor de los grandes señores. Lo que dice Baqueiro Anduze acerca del teatro maya –"arte oficial, que quiere convencer a la gente de que vive en el mejor de los mundos"– puede aplicarse también a las artes plásticas: quieren convencer a la gente de que sus gobernantes son los mejores de todos.

Las inscripciones –hasta donde se han podido descifrar– se refieren a acontecimientos astronómicos; y los acontecimientos astronómicos son manifestación de lo divino. ¿Acaso establece la inscripción un nexo entre los semidioses representados y lo divino? ¿Acaso se quería manifestar con ella en qué grado el *halach-huinic* pertenecía al mundo de los dioses, cuán lejos estaba de la masa del pueblo? Las inscripciones ocupan mucho lugar. Son tan detalladas como las prolijas inscripciones que los potentados del barroco mandaron colocar en sus palacios, sus monumentos y mausoleos. En Teotihuacán no se han encontrado inscripciones. En las estelas zapotecas, como hace notar Alfonso Caso (*Las estelas zapotecas*), y también en los monumentos aztecas, son escasos los glifos; sólo hay los indispensables para indicar las fechas o los acontecimientos históricos. El arte teotihuacano, siendo, como es, arte religioso colectivo, es claro, sobrio, objetivo. La teología, en cambio, es elocuente, recurre a la metáfora, a la ambigüedad, a la insinuante melodía de la palabra, al sesgo psicológico. Un arte para las masas debe destacar y subrayar el hecho. Un arte feudal se deleita en la paráfrasis, en la presentación atractiva, en el adorno estético. También el glifo maya es caligrafía, una caligrafía artificial y artística, llena de arabescos, de un grafismo original y refinado. Refiriéndose a los códices, Morley afirma: "En los textos mayas, el glifo en sí es una



134. Figurilla representando a un sacerdote sentado en su trono. Cerámica. Procede de Jaina. Cultura maya.

pintura perfecta." Habla de "modificaciones muy considerables con el fin de que la composición final del signo no sólo constituya un dibujo equilibrado y armonioso, sino llene también exactamente el espacio dado". ¡También en la escritura sutil refinamiento y una turbiedad preciosista! Los veinte signos de los días son, en lo esencial, los mismos entre los nahuas, los zapotecas y los mayas. Entre los nahuas y los zapotecas son precisos y perfectamente inteligibles. "No sucede lo mismo entre los mayas", dice Seler. "Aquí la naturaleza de los signos, en los casos en que no es ambigua, sólo se insinúa: un ojo cerrado y una muela descubierta significa 'cráneo' o 'muerte'; dos líneas onduladas que se cruzan y que representan las superficies de rotura de las piedras usadas para sacar fuego, significan 'cuchillo de pedernal'. . . Pero a menudo se encuentra en lugar del signo concreto un símbolo, por así decirlo, una expresión metafórica: en lugar de 'casa', un rostro cubierto de máscara como símbolo de la 'noche', porque en la noche el Sol entra en su casa. En lugar de 'ciervo', una mano en cierta posición, que es el jeroglífico de 'comer'. En lugar de 'zopilote', el ave 'calva', es decir, vieja, un símbolo del jarro de pulque, porque sólo a los ancianos se les permitía beber pulque. . . Es evidente que los nombres propios son en su mayoría nombres simbólicos, el resultado de interpretaciones; forman parte de una ciencia sacerdotal esotérica." Ahora bien, los códices mayas –hasta donde se permite sacar conclusiones de los tres que escaparon al furor destructivo de Landa–, cuyas láminas están cubiertas de innumerables imágenes de dioses, cada uno de ellos con muchos atributos de varia significación, constituyen en efecto la ciencia esotérica de una capa dirigente, cuyo gusto, cuyo esteticismo se reflejan en su estilo y en su escritura artística.

¿No es la prolijidad de las inscripciones en las estelas otra prueba más del preciosismo barroco de los mayas? Ermilo Solís Alcalá muestra en un estudio documentado (en la revista *Yucatán Ilustrado,* enero de 1929) que la capa superior se complacía en usar un lenguaje peculiar, metafórico, de inefable rebuscamiento. Culteranismo, preciosismo intelectualista de una élite de cultos, de cuyo amanera-



135. Figurilla representando a un guerrero. Cerámica. Procede de Jaina. Cultura maya.

miento gustaban sólo ellos mismos, los iniciados. Nos preguntamos ¿a quiénes estaban destinadas esas inscripciones detalladas? No al pueblo. El arte de leer y escribir "sólo se enseñaba a las personas de noble alcurnia" escribe Morley. No se dirigían, pues, a las masas. ¿O quizá precisamente a ellas con el fin de impresionarlas, de demostrarles que para los grandes señores ni siquiera era secreto el secreto de la escritura, que sirve para fijar las cosas sagradas y divinas. . .?

En los relieves de los templos de Palenque vemos en el centro –de acuerdo con un esquema repetido en forma casi estereotipada– el emblema de la deidad, entre largas hileras de jeroglíficos que lo flanquean. Pero al lado del símbolo divino se yergue, alta y dominadora, la figura del sacerdote que celebra la ceremonia. El acto ritual celebrado por el sacerdote: he aquí el tema, no el dios mismo, no su divina omnipotencia. Es como si se hubiera querido decir: lo principal, lo sustantivo es la celebración del ritual; el dios es grande, sí, pero no menos grande –y absolutamente indispensable, porque dirige la voluntad divina– es el mediador, que aparece allí, de cuerpo entero, majestuoso e imponente. Con respecto al relieve del "Templo del Bello Relieve", ya sólo conocido por el dibujo de Waldeck, afirma Totten que representa "posiblemente la figura sentada del gobernante o del Sumo Sacerdote de Palenque". Es la glorificación de los sacerdotes, de sacerdotes nada humildes, sino, al contrario, muy altivos y muy conscientes de su poder; glorificación de la clase dirigente aun en el templo, y expresamente en el templo, con el fin de presentar su poder como parte de la omnipotencia divina.

Sin duda alguna Palenque es un ejemplo algo especial, pero sin embargo es un caso instructivo en alto grado. Claro que por lo general hay en los templos imágenes de deidades; no podría ser de otra manera. Vaillant observa: "Pero casi no existe ninguna escultura de bulto representando a un dios que se haya podido colocar sobre el altar central." Mientras que en los relieves de los templos de
118 Palenque ocupa un lugar tan preponderante el mediador, las fachadas de los palacios de estilo Puuc o Chenes (Kabah, Uxmal, Sayil, Hochob, Labná) están ornadas –y a veces



136. Cabeza con nariz en forma de trompa. Procede de Guatemala. Piedra. Cultura maya.

127 cubiertas hasta el último rincón– con mascarones del dios de la lluvia. ¿Cómo lo explicaremos? Detrás de esas suntuosas fachadas vivían y gobernaban los *halach-huinicoob*, que derivaban su mando, y su derecho al mando, de su abolengo divino. Ellos, los *halach-huinicoob*, los "verdaderos hombres", eran descendientes de los dioses y habían bajado para morar por algún tiempo entre los hombres comunes, para dirigirlos y dirigir sus destinos, para transmitirles, como mediadores, la benovolencia y bendición de los dioses.*

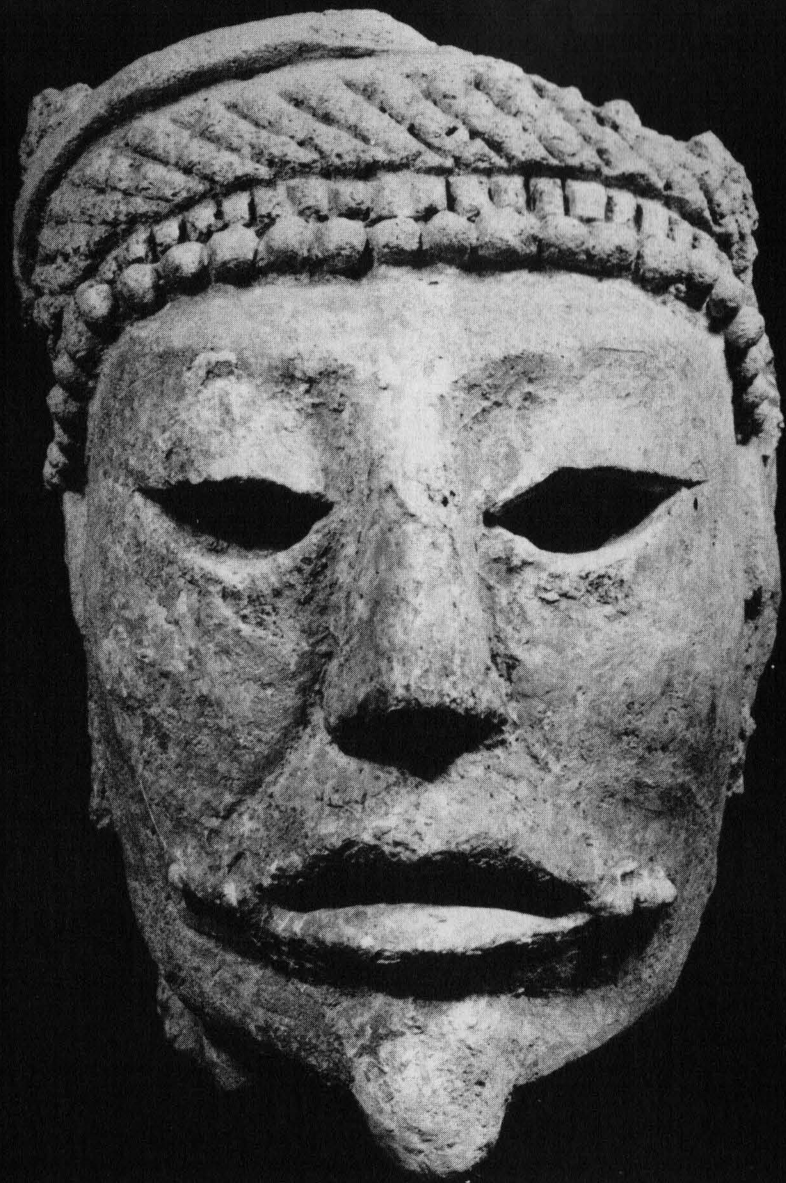
* Se dice en la *Relación de Mechuacán* que, cuando los españoles llegaron a Michoacán, los tarascos los llamaron *tucúpacha*, "dioses", *tepáracha*, "grandes

Según se afirma, el *Popol-Vuh* se escribió porque después de la conquista los españoles prometieron a la nobleza maya exención de impuestos, con la condición de que presentasen, por así decirlo, su carta de hidalguía. El *Popol-Vuh*, que en su parte final –quizás agregada por otra persona– enumera los diferentes linajes, sus nombres, sus títulos, su genealogía, se remonta a la historia de la creación, precisamente para demostrar el origen divino de esas estirpes, único título de nobleza que contaba en el Mayab. "Tienen mucha cuenta con saber el origen de sus linajes" escribe Landa.

Los hombres comunes y corrientes viven en chozas primitivas. Así se acostumbra; es natural. Pero los emisarios de los dioses, los grandes, los poderosos. . . Como dice el *Popol-Vuh*, el hombre ha sido creado para mantener al mundo, para mantener a los dioses, lo que significa, según la interpretación de los nobles, para mantenerlos a ellos, para ofrecerles riquezas y lujos, para construirles palacios suntuosísimos. El arte, la arquitectura –aquí como en Versalles– crean distancia. Cuanto más grandioso es el marco artístico, tanto más natural parecerá al pueblo su papel de súbdito, de plebe. También el libertinaje es un rasgo importante en el cuadro de costumbres de ese mundo esteticista. Cuando leemos en la obra de Landa la descripción de las festividades orgiacas, con sus francachelas, su música, sus bailes, sus excesos –diversiones de los grandes de Mayapán–, se impone una vez más el recuerdo de Versalles.

Luis XIV adorna a Versalles con emblemas bélicos. Está interesado en que el pueblo lo admire también como héroe de guerra. Esta ostentación de heroísmo bélico no es más justificada que la leyenda de un origen divino propalada por los príncipes mayas. Las guerras que emprendió durante su reinado fueron fracasos y acarrearon consecuencias desastrosas. Si los palacios mayas están tan fastuosamente decorados con los mascarones y las imágenes de los dioses, ¿no

hombres o dioses", y también *acácecha*, lo que significa "hombres con gorras o sombreros", y a las mujeres las llamaron *cucháecha*, "señoras o diosas". Creían que habían bajado del Cielo y que los vestidos que llevaban eran pieles humanas tal como ellos se las ponían en sus fiestas. . .



137. Cabeza. Estuco. Procede de Comalcalco, Tabasco. Cultura maya.

revela ello un propósito muy parecido? Se hace alarde de la alcurnia divina, de la misma manera que las casas solariegas en Europa lucen encima del portal el escudo nobiliario. El pueblo debe sentir un escalofrío de veneración. Aquellos seres que viven entre ellos son de raza superior, son dioses hechos hombres, y los mascarones e imágenes divinos exhibidos tan ostentosamente en sus palacios son como retratos de antepasados. Lo que expone Baqueiro Anduze, al tratar de explicar la tendencia zoomórfica de la teogonía maya, corrobora esta tesis: "Un dios –dice–, un sacerdote, representados por un tigre, no significan la deificación del tigre, sino que aquel dios o aquel príncipe participan de las más distintivas características de aquella alimaña: indómito coraje, implacable fiereza, poderosa energía. Con el tiempo la palabra tigre, o sea balam, adquirirá en la terminología religiosa una significación esotérica. . ." En otras palabras, esos señores no sólo se jactan de su origen divino; se atribuyen también las propiedades, la omnipotencia, la invencibilidad de los dioses. Esto se manifiesta en los nombres de *Balam* o *Chac* que adoptan y, asimismo, en el ceremonial y el aparato decorativo de que se rodean. Los mascarones de dioses en las fachadas de sus palacios no sólo son retratos de antepasados: al mismo tiempo indican las propiedades sobrehumanas del *halach-huinic.* "Estos señores eran iguales en voz a los dioses", se dice en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel.* Y, así como en el Egipto antiguo la gigantesca pirámide que se erigía por encima del cuerpo del Faraón servía para conservar para tiempos incalculables los restos mortales y el recuerdo del poderoso señor, pero además se consideraba como protección de los vivientes contra un retorno –peligroso– del muerto, puede ser que, al colocar en los muros imágenes de la divinidad, también se haya querido crear un tabú. Nadie se atrevería a rebelarse contra seres cuya intimidad con los dioses era tal que éstos incluso se habían establecido en sus casas: sería más que rebelión, sería retar a los dioses mismos. . .

El afán de ostentar poderío y magnificencia interviene en la concepción de muchísimas obras, determinando en forma decisiva la morfogénesis. La voluntad de belleza, dirigida a

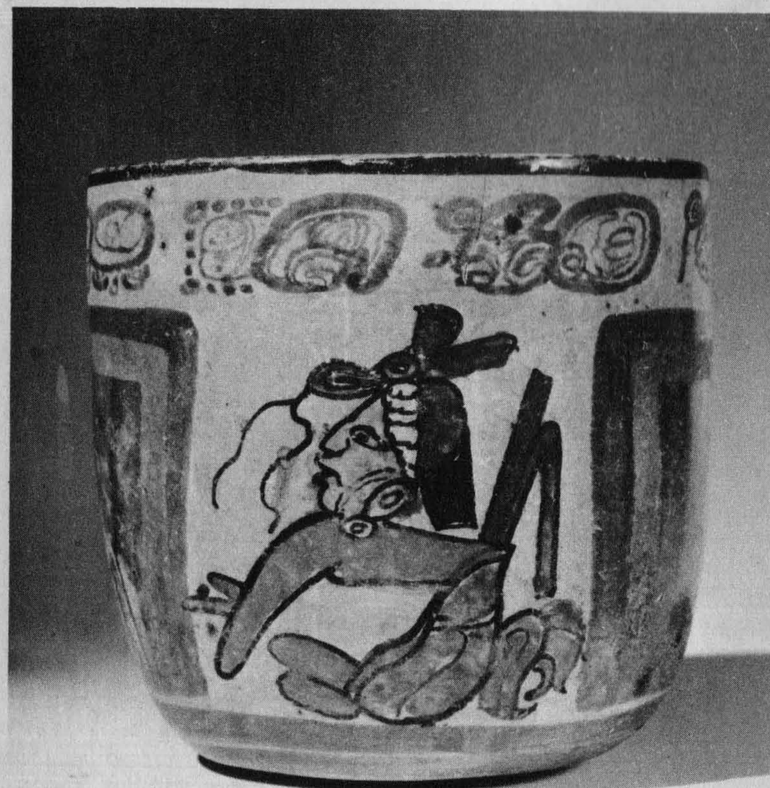


138. Vasija antropomorfa. Cerámica. Cultura maya.

la gracia y al matiz, alcanza puntos culminantes en las
129 efigies del joven dios del maíz (que se encontraban en el Templo 22) y en los altares de Copán. La imagen del dios del maíz es una obra de delicada sensibilidad lírica y noble recato. Por su acusado realismo se distingue con toda energía de las creaciones del mundo teotihuacano, donde hubiera sido inconcebible tal mundanización de lo divino. En los altares de Copán (siglo VIII d. C.) con el dragón bicéfalo, que se retuerce en volutas barrocas e irrumpe serpenteando en el espacio, como un ornamento movido y exaltado, se expresa otro de los impulsos creadores del arte maya: la fantasía tropical, que vaga errabunda, audaz y mágica –encanto y encantamiento– y se cristaliza en visiones místicas.
130 En los relieves del friso de Acancé (de la época de transición), todo un Olimpo de dioses zoomórficos emprende la marcha desde el Cielo: pájaros, murciélagos, jaguares, roedores; divinidades fantásticas, misteriosas e inquietantes. Fantasías goyescas. Goya graba los engendros de su subconsciente en la plancha de cobre; el artista de Akancé proyecta sus fantasías míticas sobre las paredes, decoración mural mórbida y monumental a la vez, contorneada nítidamente por la agresiva luz del sol tropical.

En el siglo IX se va desintegrando el mundo maya. En un lapso de cincuenta a ochenta años se despueblan los grandes centros culturales de Palenque, Uaxactún, Copán y, por último, Tikal. Ya no se levantan construcciones, ni se erigen estelas. Los soberbios templos, los fastuosos palacios están desiertos; los devora la selva.

¿Por qué se abandonaron –y con precipitación– estas poblaciones, fruto del trabajo de siglos? Para explicar ese extraño fenómeno los estudiosos han recurrido a las más diversas hipótesis: epidemias, terremotos, transformaciones climáticas, agotamiento del suelo. En la actualidad prevalecen dos conjeturas, según las cuales el abandono de las ciudades mayas se debe o a la expulsión de los habitantes por los pipiles –belicosa tribu chichimeca, establecida en la región de Puebla antes de penetrar en el área maya– o a una rebelión de los campesinos contra los *halach-huinicoob*, sus amos y explotadores.



139. Vaso policromo. Cerámica. Procede de Guatemala. Cultura maya.

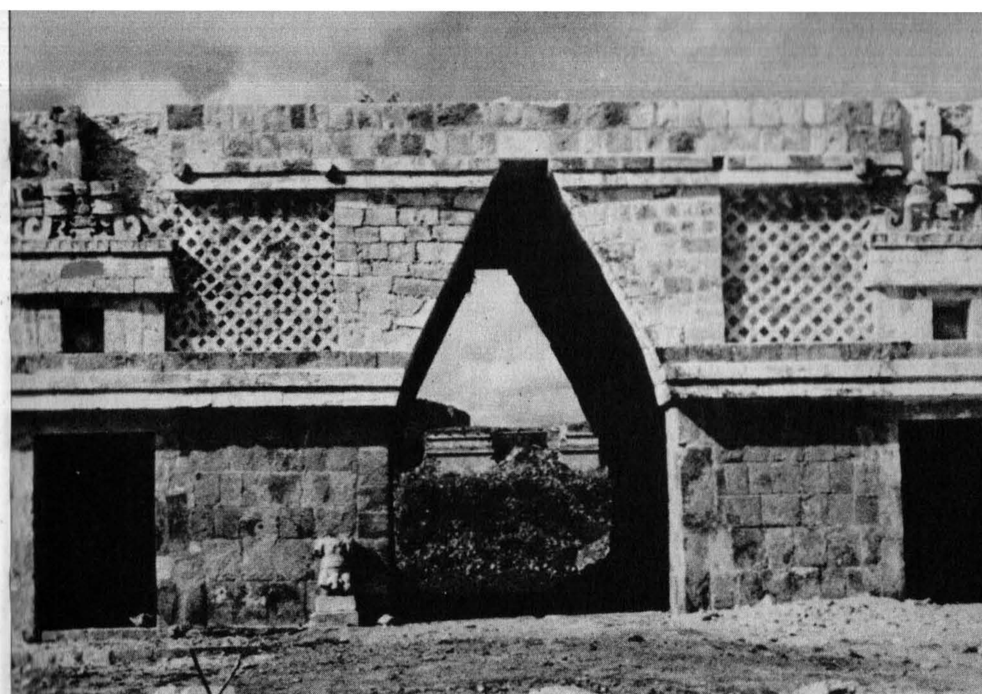
La emigración, guiada por la casta sacerdotal dominante, se dirigió a dos rumbos distintos: hacia el suroeste y hacia Yucatán. A consecuencia de las luchas intestinas en la península, provocadas por la tiranía de los Cocomes, éstos llamaron en su ayuda a grupos de mercenarios mexicanos. Entre ellos se encontraban aquellos toltecas expulsados de Tula que trasladaron a Yucatán un nuevo culto, una nueva cultura y un nuevo arte. Un renacimiento. ¿Renacimiento del arte maya? ¿Renacimiento del arte tolteca?

La migración de las tribus mayas hacia la Península de Yucatán –donde en la llamada época de transición habían penetrado desde el norte grupos olmecas y nahuas– dio lugar a tensiones, rivalidades y aun a conflictos bélicos, hasta entonces casi desconocidos en la pacífica región del Mayab. Las desmesuradas ambiciones de una familia, los Cocomes, contribuyeron grandemente a crear un ambiente de odios y discordias.

Se supone que Uxmal fue fundado en el siglo IX o el siglo X de nuestra era* por los xiúes o tutul xiúes. (No se sabe con seguridad si esta última denominación era sólo el título de sus gobernantes.) Landa refiere que los Cocomes llamaban a los xiúes "extranjeros" y que éstos habían venido a Yucatán "de la parte del mediodía". Parece que esa "parte del mediodía" corresponde a lo que hoy es Tabasco. Hasta la fecha no ha sido posible averiguar si los xiúes eran un pueblo maya o un grupo mexicano que en Tabasco se fue "mayaizando" poco a poco. "No hablan bien nuestra lengua" se dice en las crónicas mayas. No eran toltecas: esto es lo único seguro.

Uxmal y la nueva Chichén Itzá, ciudades vecinas y contemporáneas, desarrollaron en su arquitectura y su plástica estilos por completo distintos. Los xiúes no adoptaron los nuevos elementos constructivos que los toltecas habían creado en Tula y que introdujeron posteriormente en Yucatán. Tampoco aparece en Uxmal la enigmática figura del Chac Mool. Predomina allí la tradición artística del Maya Clásico. Una tradición modificada, enriquecida con nuevos recursos expresivos: el estilo designado por los arqueólogos
109 como estilo Puuc. Se conserva el arco falso, lo que explica
146 que las cámaras del Palacio del Gobernador –una de las más espléndidas construcciones de Mesoamérica, de 98 metros de largo– tengan un ancho de sólo 3 1/2 metros. El

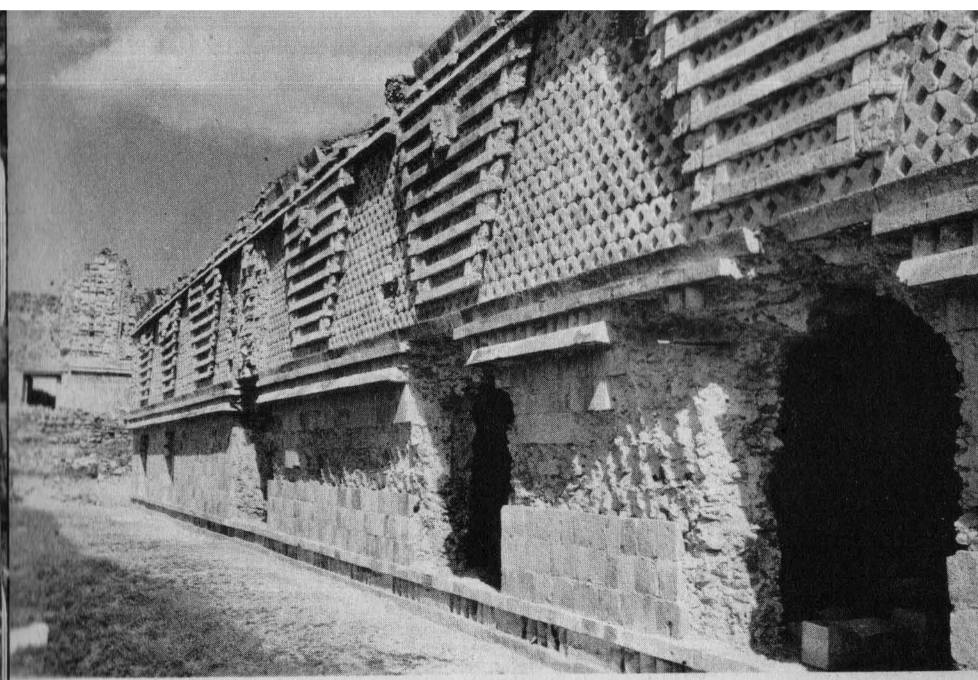
* Investigaciones recientes parecen demostrar que Uxmal fue fundada por lo menos 3 o 4 siglos antes. [T.]



140. Cuadrángulo de Las Monjas. Entrada. Estilo Puuc. Uxmal, Yucatán. Cultura maya.

Palomar debe su belleza a las cresterías. Los frisos aparecen 149
exclusivamente en la parte superior de las fachadas, otra herencia maya. Esos frisos de Uxmal, cuya clara disposición contrasta con las formas inquietas y exuberantes del Maya Clásico, son hileras de rectángulos, en los cuales se destacan representaciones en relieve sobre un fondo de celosías formadas por rombos dentados. El inmenso friso del Palacio 145
del Gobernador es un complicado mosaico de unas veinte mil piedras, alfombra pétrea, cuyos diversos elementos –celosías, grecas, mascarones, figuras humanas y animales– están incorporados a la unidad del conjunto y sujetos al ritmo que alienta en ella. En el friso, sencillo y monumental, del Edificio Oriental de Las Monjas, resaltan sobre el 143
fondo de las celosías seis trapecios, compuestos cada uno de ocho barras que terminan a ambos lados en cabezas serpentinas. Sendas cabezas de búho, adornadas de un gran





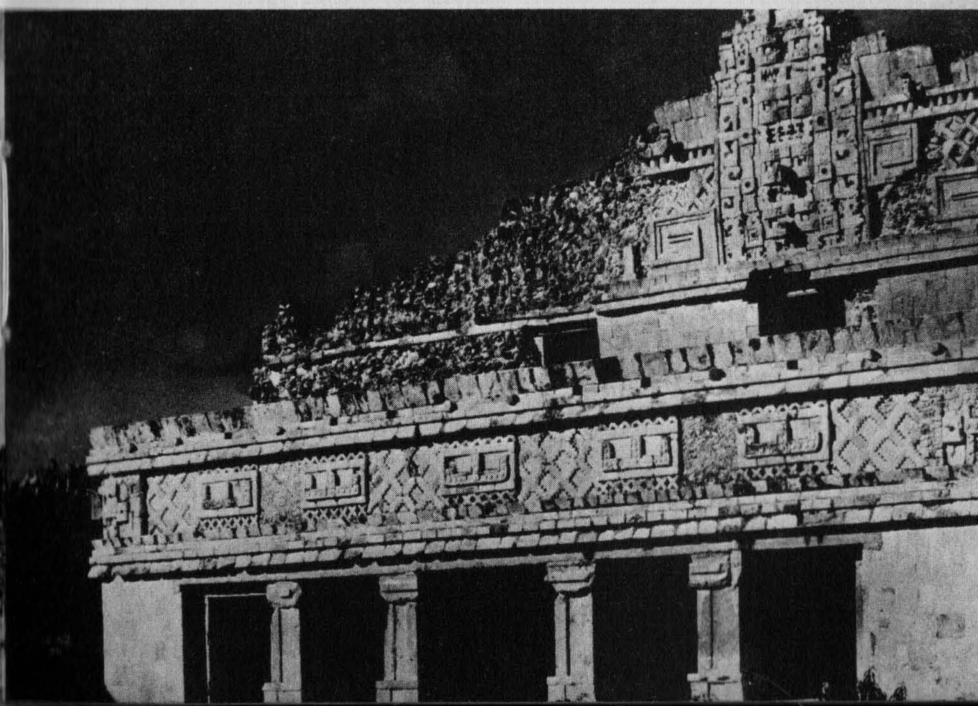
141. Cuadrángulo de Las Monjas. Edificio occidental. (Detalle de la fachada.) Uxmal, Yucatán. Estilo Puuc. Cultura maya.

142. Cuadrángulo de Las Monjas. Edificio occidental. Uxmal, Yucatán. Estilo Puuc. Cultura maya.

143. Cuadrángulo de Las Monjas. Edificio oriental. Uxmal. Estilo Puuc. Cultura maya.

144. Cuadrángulo de Las Monjas. Edificio septentrional. Uxmal. Estilo Puuc. Cultura maya.





penacho, están sobrepuestas a la parte alta de los trapecios.

En la segunda mitad del siglo XV Uxmal fue súbitamente abandonado. Aunque en 1451 los xiúes habían triunfado sobre Mayapán y hasta lo habían destruido, no regresaron a su espléndida capital. Al mismo tiempo los itzaes abandonaron a Chichén Itzá, se fueron hacia el sur y se establecieron a orillas del Lago de Petén. ¿Por qué? Todos estos acontecimientos están aún envueltos en profundas tinieblas. Es posible que los xiúes hayan sucumbido a las fuerzas superiores de algún pueblo invasor. Lo que se sabe con certeza es que fundaron una nueva capital, que llamaron Maní. La llegada de los españoles puso fin a la época de Maní, época de descenso y decadencia.

Maní es el lugar tristemente célebre donde Fray Diego de Landa, entonces Provincial de Mérida, movido por un excesivo celo religioso, organizó, en 1541, aquel auto de fe en que se destruyeron cinco mil ídolos y veintisiete códices mayas. De estos últimos se han conservado tres. Fue el mismo Landa quien escribió, años más tarde, la *Relación de las cosas de Yucatán*, la mejor y más completa información sobre la antigua cultura maya.

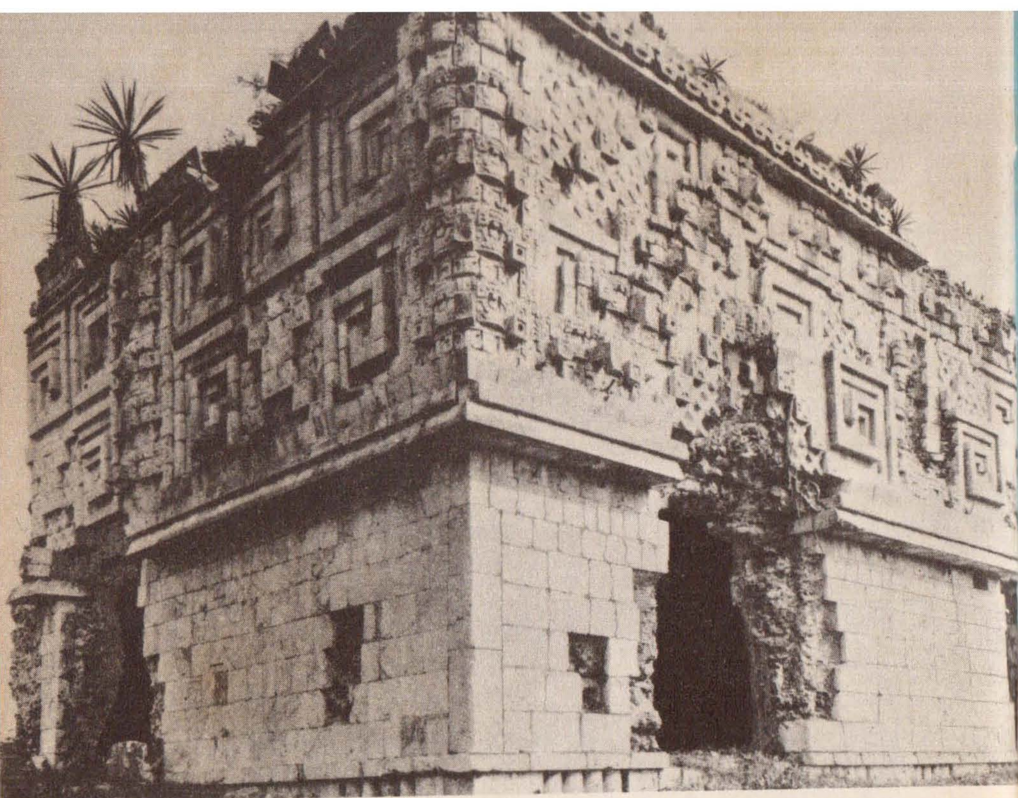
Chichén Itzá, el centro de los itzaes, nos dejó muestras
165/166 de su arquitectura en la Casa de Las Monjas, en la Iglesia,
148/154 en el Chichanchob. Después de la llegada de los toltecas se
operó en esta arquitectura un cambio radical.

Con los toltecas llegó a la península un cacique llamado Kukulcán, nombre que significa "serpiente emplumada", traducción de la voz náhuatl Quetzalcóatl. Era costumbre de los soberanos de Tula agregar a su nombre el de Quetzalcóatl, su deidad tribal. Quetzalcóatl se llamaba también el último de los príncipes de Tula, que desapareció sin dejar huella, enigmáticamente, tan enigmáticamente como desaparecería –según la leyenda–, el caudillo Kukulcán.

Todo hace suponer que Kukulcán era una personalidad vigorosa, de gran energía, una figura que evoca el recuerdo de los *condottieri* de la Italia renacentista. Llamado a Yucatán como jefe de las tropas mercenarias, pronto se convirtió en el decisivo factor político. Landa relata que los indios decían que, cuando los itzaes se encontraban en Chichén

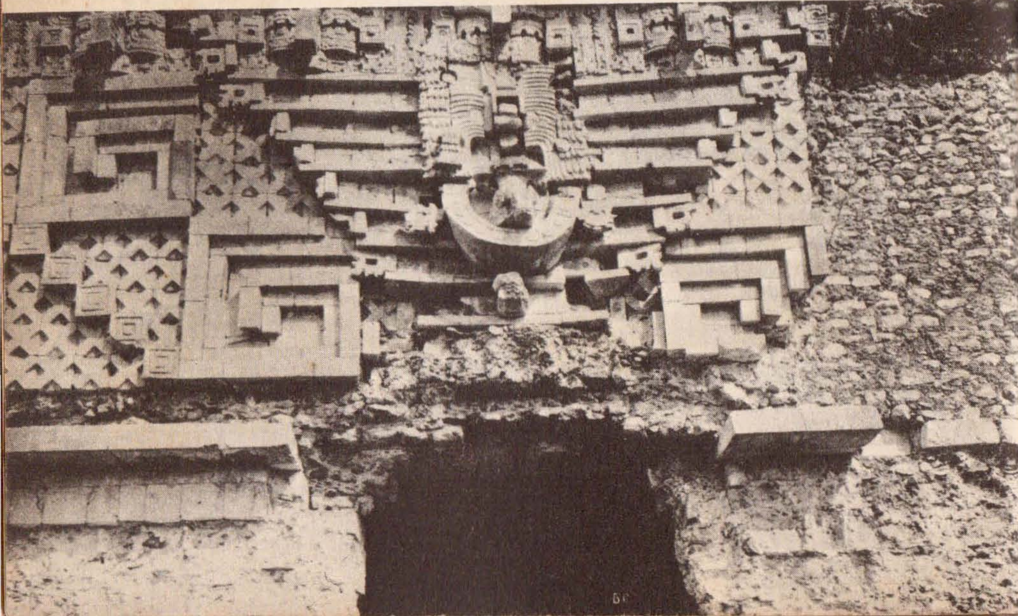


145. Palacio del Gobernador. Uxmal. Estilo Puuc. Cultura maya.



146. Palacio del Gobernador. Uxmal. Estilo Puuc. Cultura maya.

147. Palacio del Gobernador. Relieve por encima de un pórtico. Piedra. Estilo Puuc. Cultura maya.



148. "La Iglesia". Chichén Itzá. Cultura maya.

Itzá, apareció por allí un gran señor, llamado Kukulcán, "y el edificio principal que se llama Kukulcán muestra que esto es verdad". Kukulcán hace de Chichén Itzá un imponente centro de culto y cultura. Hay quienes lo consideran como fundador de Mayapán, aunque es más probable que este lugar, sede de los Cocomes, ya existiera anteriormente y que Kukulcán sólo lo ampliara y embelleciera con magníficas construcciones.* Se sostiene igualmente que fue obra suya la Liga de Mayapán, aquella alianza entre los diferentes príncipes mayas, que en el fondo no fue sino la sumisión de todos los demás a los Cocomes.

Kukulcán se presenta en Yucatán como descendiente de una deidad –cosa nada inusitada en Yucatán– y exige que se le venere como tal. La leyenda, infiltrada en la tradición oral, lo convierte en el Quetzalcóatl de los mayas.

Chi significa "boca", *chen* "cenote", Itzá es el nombre del pueblo maya que fundó la ciudad en el año de 534 de nuestra era. El santuario gracias al cual Chichén Itzá llegó a ser el lugar de peregrinación del Mayab, adonde los creyentes afluían de lejos y que incluso le dio su nombre, era el Cenote Sagrado. El Cenote Sagrado, en cuya proximidad se erigió el Templo de Kukulcán, es un estanque con aspecto de pozo, de paredes verticales, de aproximadamente veinte metros de profundidad. ¡En la árida Yucatán, un santuario del dios de la lluvia! Cuando amenazaban sequías, se le ofrendaban allí sacrificios, casi siempre mujeres y niños, a quienes se precipitaba al Cenote en una solemne ceremonia, celebrada a la salida del Sol. Si a mediodía la víctima estaba aún con vida, se suponía –como en las ordalías medievales– que gozaba de la especial protección de los dioses. La sacaban del cenote y se le tributaban honores divinos. En el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* se narra que Hunac Ceel era uno de los que pudieron salir vivos del Cenote. "Entonces comenzaron a declararlo jefe principal. El no había sido gobernante antes de entonces."

* Parece que la destrucción de Mayapán en el año de 1451 se llevó a cabo tan radicalmente que en las recientes excavaciones organizadas por la Fundación Carnegie sólo salieron a luz escasos restos de aquellas espléndidas construcciones, restos más interesantes para la arqueología que para el arte.



149. "El Palomar". Uxmal. Cultura maya.

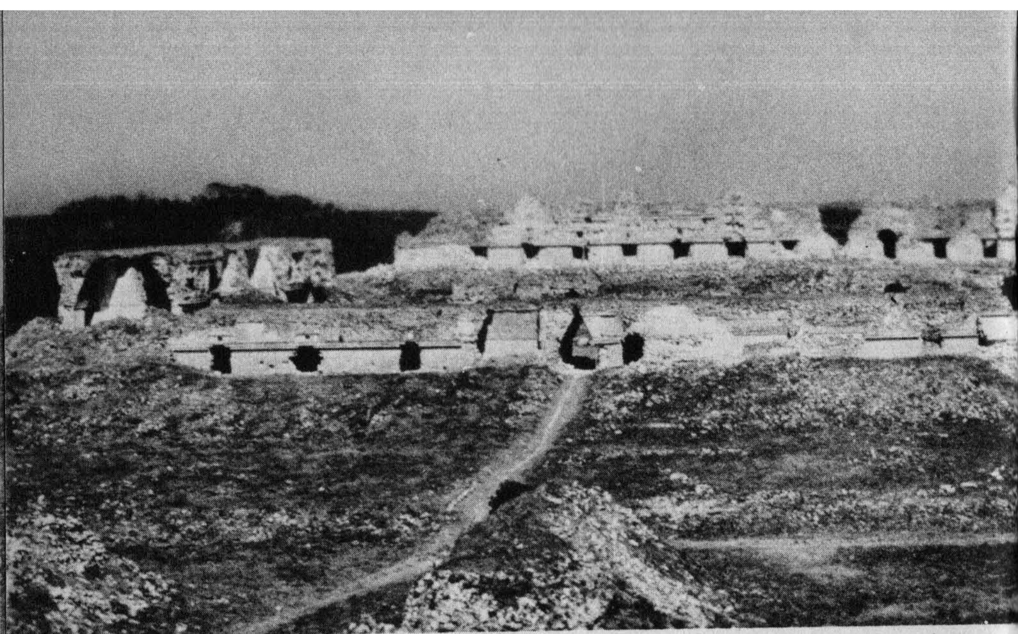
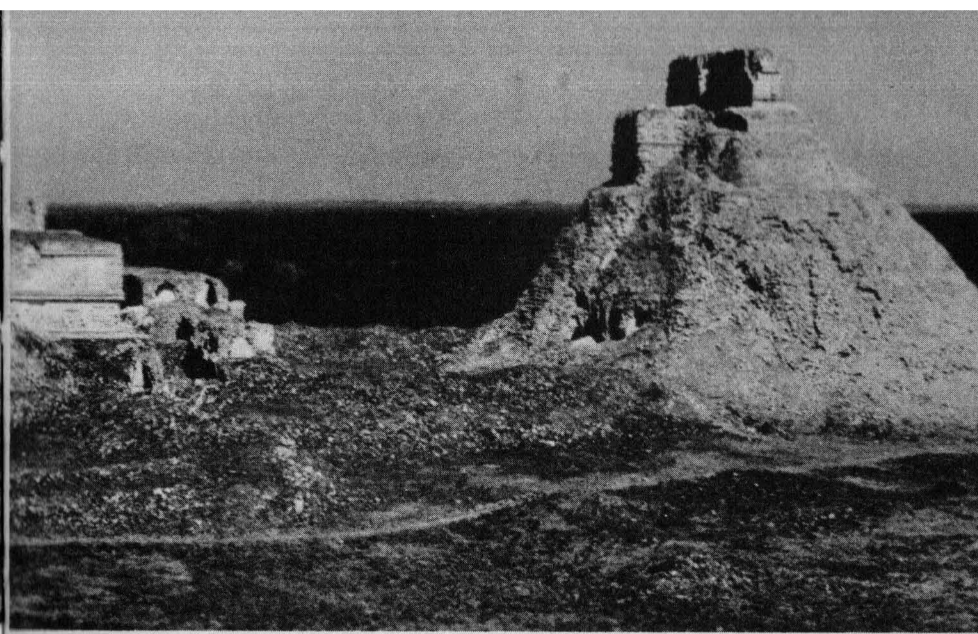
En 1894 Edward Herbert Thompson, seducido por la tradición, convencido de que en el fondo del Cenote Sagrado debía haber ofrendas, empezó a explorarlo. Al cabo de años de esfuerzos duros e infructuosos un día la realidad vino a confirmar la idea que lo tenía obsesionado. Encontró los soñados tesoros, que ahora se encuentran en el Peabody Museum de la Universidad de Harvard (dados a conocer por T. A. Willard: *The City of the Sacred Well*): joyas de oro, trabajos de cobre, jade, concha nácar, esculturas de piedra, armas, cerámica, máscaras, etcétera.*

Los toltecas que llegan a Yucatán no adoptan la religión de los mayas. Traen la suya –el culto de Quetzalcóatl-Kukulcán– y están decididos a imponerla en su nueva tierra. Son creyentes militantes, misioneros fanáticos, empeñados en hacer prosélitos entre los aborígenes. La más grandiosa

* En 1959 el Peabody Museum devolvió a México algunas de estas piezas: cuatro discos de oro.

150. "El Adivino". Uxmal. Cultura maya.

151. "El Adivino". Fachada posterior. Uxmal. Cultura maya.

152. Conjunto de Las Monjas y "El Adivino". Uxmal. Cultura maya.

de las construcciones que levantan en honor de su deidad
153 tribal es el Templo de Kukulcán, llamado El Castillo. Sus cuatro escalinatas, una en cada cara, hacen suponer que fue el lugar donde se hacían sacrificios humanos a Kukulcán. Ya anteriormente había existido entre los mayas la costumbre de los sacrificios humanos, sobre todo en Chichén Itzá, ciudad del Cenote Sagrado; pero sólo los toltecas la convirtieron en base y fundamento del ritual. Así como la Iglesia Católica erige su signo, la cruz, adondequiera que llega, así los toltecas siembran en todas partes el símbolo de Kukulcán, la serpiente emplumada. Ya no hay ningún edificio en que no aparezca, en los más diversos lugares y en las formas más diversas, la culebra de las plumas de quetzal.

No hay duda de que esta insistencia obedecía también a una intención política. Los toltecas se sirvieron de la serpiente emplumada para hacer alarde de su poder y autoridad. Como es natural, esto era para ellos de la más alta

importancia. Los habían llamado como tropa auxiliar para sofocar un alzamiento, y entre tanto la situación había cambiado: los mercenarios se habían convertido en casta gobernante. *Cujus regio, ejus religio*: esta máxima de los tiempos de la Reforma, que en Europa siempre fue más una teoría que una realidad, casi se sobreentendía en la América precolombina: el pueblo derrotado tenía que adoptar a los dioses, y sobre todo a la deidad tribal, del vencedor. En el pensamiento de aquellas naciones el triunfo era una prueba infalible de que los dioses del pueblo victorioso eran más poderosos que los del vencido. "Los dioses del conquistador deben ser buenos dioses; así es como los cultos de origen mexicano se extendieron a todo lo largo y lo ancho de la América Media. Exactamente de la misma manera, la religión cristiana tuvo una pronta aceptación en la América india, cuando los misioneros estaban respaldados por tan temibles exponentes de nuestra dulce fe como Cortés, Piza-

rro y sus auxiliares" (Vaillant: *La civilización azteca*). Los aztecas traían a Tenochtitlan, en señal de triunfo, las estatuas de las deidades de los pueblos vencidos. En el Templo Mayor de su capital tenían una cárcel para los dioses destronados, un edificio exclusivamente destinado a ellos (según la enumeración de Sahagún fue el edificio decimocuarto en el recinto del Templo), quizá para reprimir cualquier brote de rebelión, pues sin sus dioses los derrotados eran impotentes. Los nuevos señores de Yucatán no tuvieron mejor manera de manifestar y asegurar su poderío que la imposición de su fe. Con ella lo legitimaron, lo convirtieron en un hecho irrefutable.

Una vez establecidos en Yucatán los toltecas de Tula, su ambición es hacer de Chichén Itzá, su nueva ciudad, un centro más grande y más grandioso que la perdida Tula. Los Cocomes aceptan el culto de Kukulcán. "...Dezían de éste que descendían de él los Reies de Yucatán, que llamaron Cocomes, que significa Oidores", relata Torquemada. Los príncipes residentes en Mayapán, cortesanos de los Cocomes, siguen su ejemplo: también ellos se convierten a la nueva fe. "El pueblo de Yucatán se jacta de que sus nobles descienden de él (Quetzalcóatl)", dice el P. Clavijero (*Historia antigua de México*). Hay que estar con el poder. Kukulcán es el poder. Los que cuentan o quieren contar se cobijan a la sombra de los nuevos poderosos. Quizá de ahí les venga nuevo prestigio, nuevo esplendor... El culto de Kukulcán es, por así decirlo, religión oficial, Iglesia oficial. Es, como diríamos hoy, propaganda del gobierno y para el gobierno y aprovecha todos los medios de que éste dispone. El pueblo debe conformarse –exteriormente– con la nueva religión, pero en su fuero interno continúa adorando a los viejos dioses. Como a los príncipes no se les permitía salir de Mayapán y regresar a su tierra; como estaban obligados a vivir lejos de su corte y sus súbditos, éstos creían "que su señor era víctima de un secuestro, porque en Mayapán dominaba el culto imposicionista de Kukulcán" (Baqueiro Anduze).

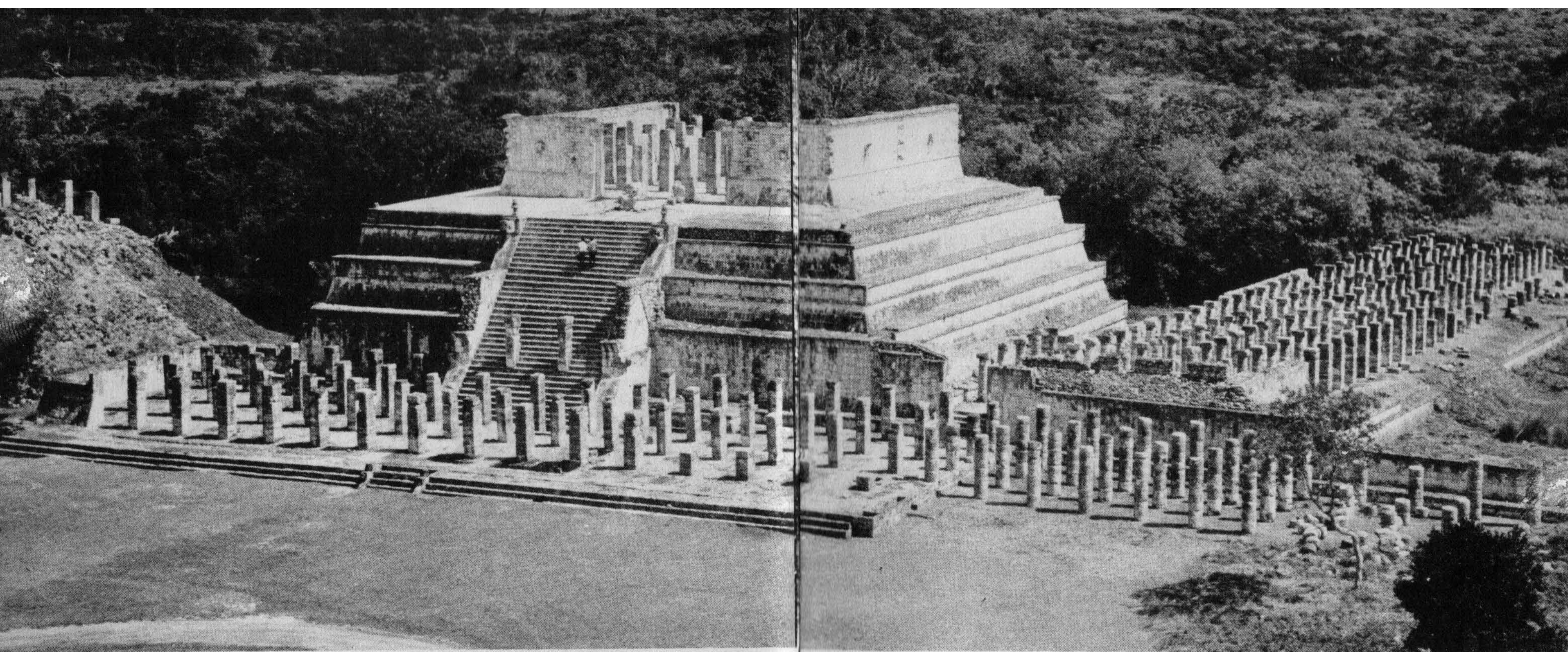
La situación empeora, va cundiendo el resentimiento. Se está haciendo insoportable la tiranía de los Cocomes. Los



153. "El Castillo", Pirámide de Kukulcán. Chichén Itzá. Cultura maya- tolteca.

154. El Chichanchob. Chichén Itzá. Cultura maya.





155. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

demás miembros de la Liga, oficialmente con iguales derechos, empiezan a rebelarse. Se suscitan disturbios y motines. A consecuencia de ellos aumenta la opresión por parte de los caudillos, que "velan por el orden y la seguridad".

Los Cocomes se apoyaron en la nueva casta de los poderosos mercaderes, que, debido a su vigoroso desarrollo, sabía hacer valer su influencia asimismo en el terreno de la política. Florecían el comercio, los oficios y algo que podría llamarse industria: la industria textil y la de construcción de embarcaciones. Prosperaban la importación y la exportación. Pero para el pueblo esa riqueza –riqueza de una clase privilegiada– se traducía en miseria. En la misma medida en que industriales y comerciantes hicieron subir las

cifras de venta, se intensificó –tuvo que intensificarse– la presión que ejercieron sobre los de abajo. Sus empresas descansaban en la mano de obra gratuita, no remunerada, en el trabajo de esclavos. Desde un principio los esclavos, traídos de fuera a trueque de otras mercancías, habían sido uno de los más importantes artículos de importación. Pero esta importación ya no alcanzaba para cubrir las necesidades, que habían aumentado enormemente. Se hacía necesario reclutar trabajadores y, con la ayuda de los Cocomes, convertir a la propia población cada vez más en esclavos industriales. A estas tensiones sociales y políticas se agregaban los resentimientos de orden religioso. El pueblo no dudaba de que la causa de tanta miseria era el abandono de



156. Templo de los Guerreros. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

los dioses antiguos a favor del nuevo culto, de la religión extraña, importada del extranjero. En 1451 Mayapán fue destruida. Cuando después de la caída de Chichén Itzá (en 1461) los itzaes tuvieron que emigrar de nuevo y volvieron al sur, a la región del Petén, su antiguo territorio, volvieron también a su antigua fe (hasta que se convirtieron al cristianismo, en 1697). "Hay indicios de que el éxodo de este pueblo puso término a la austera influencia mexicana en Chichén Itzá y que en su lugar hubo un resurgimiento de los elementos culturales mayas de los tiempos anteriores, un resurgimiento de formas más antiguas" (Pollock). "Después de esta destrucción [de Mayapán], dicha fiesta [de Kukul-



157. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

cán], se celebraba sólo en la provincia de Maní", apunta Landa.

Los toltecas no sólo crean en Chichén Itzá un nuevo culto, traen también los elementos expresivos de un arte y una arquitectura nuevos para el Mayab.

Sus construcciones: la Pirámide de Kukulcán (El Casti- 153
llo), el Templo de los Tigres, el Templo de los Guerreros, 163/155
erigidos a mediados del siglo XIII, difieren en su aspecto 156/157
por completo de las de Palenque, Tikal, Yaxchilán, Kabah.
Por su estructura, por su ornamentación, el Templo de las
Monjas, el Chichanchob, son barrocos, del más noble barro- 152/154
co maya. El Castillo, el Templo de los Tigres, en cambio, 153/163

dan la impresión de clasicismo, de un clasicismo muy puro, muy armoniosamente equilibrado. A excepción de ciertos detalles, al fin y al cabo específicos de Mesoamérica –las columnas serpentinas en lugar de la columna dórica o jónica, la falta del frontón triangular–, su estructura es la de las mejores construcciones del clasicismo europeo y no es menos armoniosa. La silueta está nítidamente delimitada, el cuerpo constructivo es un bloque cerrado. Un ornamento en forma de G constituye el remate horizontal de la techumbre; las gradas de la escalinata, paralelas a él, se hallan flanqueadas por taludes, que no sobresalen de la masa estructural. Dos pilares dividen el rectángulo apaisado de la entrada. Suprema claridad y quietud.

Los toltecas traen un nuevo elemento constructivo, la columna, y recurren con frecuencia al pilar, que emplean asimismo como elemento constructivo: para apoyar la viguería de la techumbre. Con ello logran superar el caráctar monolítico de la arquitectura maya. Mientras que ésta tuvo que resignarse a construir corredores largos y estrechos, surge ahora un tipo de cámara de dimensiones proporcionadas, cámaras no sólo largas, sino también anchas. El ejemplo
155/156/ más típico, la solución más perfecta es el Templo de los
157 Guerreros. La planta es casi cuadrada. De acuerdo con las necesidades del ritual, el templo está seccionado en dos cámaras: el vestíbulo con las columnas serpentiformes de la entrada, donde termina la escalinata,* y, atrás, el santuario con el altar. El vestíbulo, con sus dos hileras de pilares (seis en cada una), mide 18.69 X 8.87 metros; en el santuario, de 18.74 X 9.06, hay dos hileras de cuatro pilares. Las dos cámaras están separadas entre sí por una pared transversal, de 79 centímetros de grueso, en que se abre un pasillo. Sobre los pilares, cuyas caras están decoradas de relieves, descansaba la viguería. "Este fue un nuevo método de construcción entre los mayas", hace notar Totten. La arqui-

* Sahagún, al hablar de Tula, de la maestría de las creaciones artísticas, menciona las columnas en orden serpentino, "entre las cuales dejaron una que está allí (en Tula) y hoy en día se ve, aunque no la acabaron, que llaman coatlaquetzalli, que son unos pilares de la hechura de la culebra, que tienen la cabeza en el suelo por pie, y la cola y los cascabeles de ella arriba".



158. Cabeza de un guerrero. Relieve del Juego de Pelota. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

tectura maya había sido incansable en la invención y elaboración de novedosos efectos decorativos; la nueva arquitectura de Chichén Itzá se basa en un nuevo método de construcción.

Lo decorativo cede el primer lugar a lo estructural. El ornamento ya no es sino uno de los acentos dentro de una más amplia unidad arquitectónica; ya no se le permite desbordarse sin restricciones, desmesuradamente. Al sueño de una noche tropical ha seguido un despertar. Lo que se expresa en la arquitectura es una conciencia despierta, la solemne gravedad de una fe que no sabe nada –no quiere saber nada– de los semidioses, cuya megalomanía había relegado a segundo plano a los dioses auténticos. Ya se acabó la edad de los semidioses. El esteticismo, la mórbida gracia, ya no son sino una moda pasada de moda. Ya no se construyen palacios, sino moradas para los dioses: templos y Juegos de Pelota, estos últimos para el deporte divino.

Como en Teotihuacán, como en Tula, la dominante es la horizontal. Las escalinatas de la pirámide de Kukulcán, una en cada costado, ascienden sin interrupción hasta la plataforma superior. Con esto, no cabe duda, se imprime a la pirámide escalonada una acusada tendencia vertical. Pero el templo, ancho y no muy alto, contrarresta esta tendencia ascendente con gran energía. Mediante las dos fajas, fuertemente salientes, que rodean todo el edificio y que forman el remate superior, se procura y se logra subrayar la extensión en anchura, de suerte que el efecto del conjunto es, igual que en la Pirámide del Sol de Teotihuacán, mucho más horizontal que vertical.

162 El Caracol, edificio de planta circular, cuya construcción se inició en los primeros tiempos de la invasión tolteca, no es una torre de audaz impulso ascensional, sino un cilindro, de contorno clasicista. También en este edificio anchas fajas horizontales que fragmentan la vertical, hacen que dé la impresión de un cuerpo arquitectónico ancho y pesado. ¿Era un observatorio? ¿Era, como se supone generalmente, un templo consagrado a Kukulcán, recuerdo de los templos de Quetzalcóatl –de planta redonda u ovaloide– de la Meseta Central? "Lo que sabemos es que las construcciones



159. Portaestandarte. Templo de los Guerreros. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

de planta redonda aparecen en Yucatán sin que las formas anteriormente desarrolladas las hayan anunciado y que hay una relación entre ellas y un héroe cultural llamado Kukulcán-Quetzalcóatl, de quien se afirma que llegó de México. . . Difícilmente podemos dudar de que coincide con la ola de cultura mexicana que, como se sabe, penetró en la península y de que la concepción mexicana de Quetzalcóatl inspiró los edificios de planta circular que allí se encontraron" (Pollock).

Ya no se ofrece el espectáculo fantástico de las cresterías –en el fondo y sobre todo espectáculo ilusionista–, arraigadas en otro sentimiento vital, en una religiosidad distinta. Ya no hay lugar para ellas en la sobria y austera concepción del mundo que es la que ahora impera. Esas cresterías de Tikal y de Palenque, con su movida ornamentación, se funden, pictóricamente, con la atmósfera; luces y sombras juegan en torno a ellas un juego impresionista. Su encanto está en lo evanescente, lo indeterminado e inasible.
153 La silueta del Templo de Kukulcán –como la del Templo
155/163 de los Tigres y del de los Guerreros– se destaca con toda claridad sobre el horizonte. Los frisos en las fachadas del Templo de los Tigres se desenvuelven entre dos fajas horizontales, muy acentuadas. Sobre el pórtico hay un friso que representa tigres y escudos –los emblemas de los guerreros, de quienes es el santuario–, y encima de este friso otro, de formas abstractas, círculos y esferas, incorporadas a un meandro. ¡Compárese con esta decoración y con esta arquitectura la arquitectura y decoración de los edificios de la Chichén vieja!

El basamento del Templo de los Guerreros está decorado con un friso en relieve que abarca todo el ancho de la fachada delantera, formando un rectángulo apaisado, de poca altura: águilas y tigres en sucesión rítmica. Este friso es un fiel trasunto del que se encuentra en la Pirámide de Quetzalcóatl de Tula. En el Altar de Calaveras anexo al Juego de Pelota hay un friso de calaveras que es copia casi exacta del que adorna el muro del patio interior en el templo de Tula; las únicas diferencias consisten en que el friso de Chichén Itzá se despliega en tres hileras una sobre la



160. Relieve del Juego de Pelota. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

161. Relieve del Juego de Pelota. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.





162. Vista general del "Caracol", en el fondo el "Castillo" y el Templo de los Guerreros. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

otra, el de Tula en una, y que en Tula las calaveras asoman por entre unas fauces serpentinas. Una vez más –como en Tula, como en Teotihuacán– la repetición solemne e insistente de un mismo motivo. Cada forma aislada está nítidamente tallada y tiene determinada significación simbólica. Ya no hay impulso caprichoso, ni falta de claridad en la representación, como en las estelas de Copán y Quiriguá, donde el ornamento se extiende exuberante en torno a la figura representada, diluyendo, devorando la estructura. También ha desaparecido el altorrelieve de las estelas, aquellas figuras que están como a punto de desprenderse del plano posterior para cobrar una casi-corporeidad. Los
relieves en los innumerables pilares frente al Templo de los 157
Guerreros, los del Templo de los Tigres y del Templo de Kukulcán –representaciones de guerreros con lanzas y tocados de plumas–, las serpientes estilizadas de las columnas del portal del Templo de Kukulcán –igualmente adoptadas de Tula–, son bajorrelieves cuyos detalles, de contornos precisos, se sujetan a los planos de relieve. El acento monumental en el Templo de Kukulcán es el trono-jaguar. Símbolo divino, majestuoso y demoniaco. De grandiosa expresividad, es sublime a la vez que terrible.

El friso plástico del Templo de los Guerreros, ofrece un enorme interés para una investigación psicográfica. En él vemos adoptado un motivo maya: los mascarones con la llamada nariz romana, en forma de trompa. Pero en contra-
posición con Kabah, donde los mascarones se apiñan y 127
compenetran, mirando al espectador con miles de ojos amenazadores, hipnotizantes, y formando un conjunto de aspecto surrealista, esos mascarones de Chichén Itzá no cubren, como en Kabah, toda la superficie, ni la desintegran con su fuerte sobresalir, su fuerte retroceder, en una serie de frag-
mentos de corporeidad plástica. Aparecen sólo en las esqui- 156
nas del templo, encuadrados, por así decirlo, y neutralizados por superficies murales cuya lisura forma un vivo contraste con la decoración rica y animada. En el centro de esas superficies murales hay otro relieve: el símbolo de Kukulcán, la cabeza de la serpiente emplumada con las fauces abiertas, por entre las cuales asoma una cabeza



163. Templo de los Tigres. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

humana. Esta cabeza serpentina resalta tanto como las cabezas de las deidades en la Pirámide de Quetzalcóatl de Teotihuacán. La ornamentación de los mascarones, inquieta y enredada en los edificios mayas, se halla aquí delimitada por contornos precisos y forma parte de la estructura arquitectónica. Se desarrolla un nuevo ritmo de superficie. Movimiento y quietud, plenitud y vacío, decoración y fondo se acentúan mutuamente, aumentan mutuamente su efecto.



164. Relieve del Templo de las Aguilas. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

Spinden (*A Study of Maya Art*) enumera, como característicos de la influencia nahua en la arquitectura maya, los siguientes elementos: columnas serpentinas, balaustradas con ornamentación serpentina, almenas como remate de los muros de los templos (tal como se ven en los códices y en las pequeñas cerámicas nahuas que representan templos), basamentos en talud de los templos, plataformas con columnatas, techumbres planas, Juegos de Pelota, atlantes; y

167 en la escultura y ornamentación mayas: el Chac Mool, el disco solar como símbolo religioso, la voluta de la palabra (que en la cerámica maya aparece ocasionalmente, pero sólo "en conexión con animales, no con hombres"), los mascarones con plumas vistos desde abajo, los grupos de guerreros en procesión, con los glifos correspondientes. Seler (*Gesammelte Abhandlungen*) menciona también como característica la representación de los ocho periodos del planeta Venus en el relieve del templo del Chac Mool en Chichén Itzá, donde de un lado figura el signo de Venus y del otro los ocho haces de los años, representación que Enrique Juan Palacios designa como "especialidad en los centros de la dominación tolteca". Pero hay mucho más que esto. Se trata de la inoculación de otra y distinta forma de expresión; de otro y distinto sentimiento espacial. He aquí lo decisivo.

También el nuevo culto se expresa en la configuración formal. La orientación de los templos, su desviación de dieciséis a diecisiete grados del eje oriente-occidente, es una peculiaridad de la arquitectura tolteca. El Chac Mool, que
167 llegará a ser típico de Yucatán –una figura tendida en sentido horizontal, con la cabeza vuelta hacia el lado y las piernas encogidas, que lleva sobre el vientre una vasija o un platillo–, es "estilo tolteca" (Walter Lehmann: *Atmexikanische Kunstgeschichte*). El modelo de esta representación
107 se ha encontrado en Tula. Los toltecas construyen conjuntos arquitectónicos integrados por campos de Juego de Pelota, templos y altares. La verticalidad, que había penetrado en la arquitectura maya anterior desaparece, es sustituida por una marcada tendencia horizontal. Desaparecen los brotes de realismo. Se aspira a una estilización monumental. No cabe duda de que se adoptan asimismo algunos elementos mayas. Ya hemos hablado de los mascarones de
156 Chac en la fachada del Templo de los Guerreros. Pero ese arte imponente y monumental que surge en Yucatán después de la invasión tolteca es disímil en su esencia. Es cierto que Chichén Itzá es más grandioso que Tula; en Chichén Itzá la creación artística aprovechó recursos más abundantes, se desplegó en mayor escala, tuvo un aliento



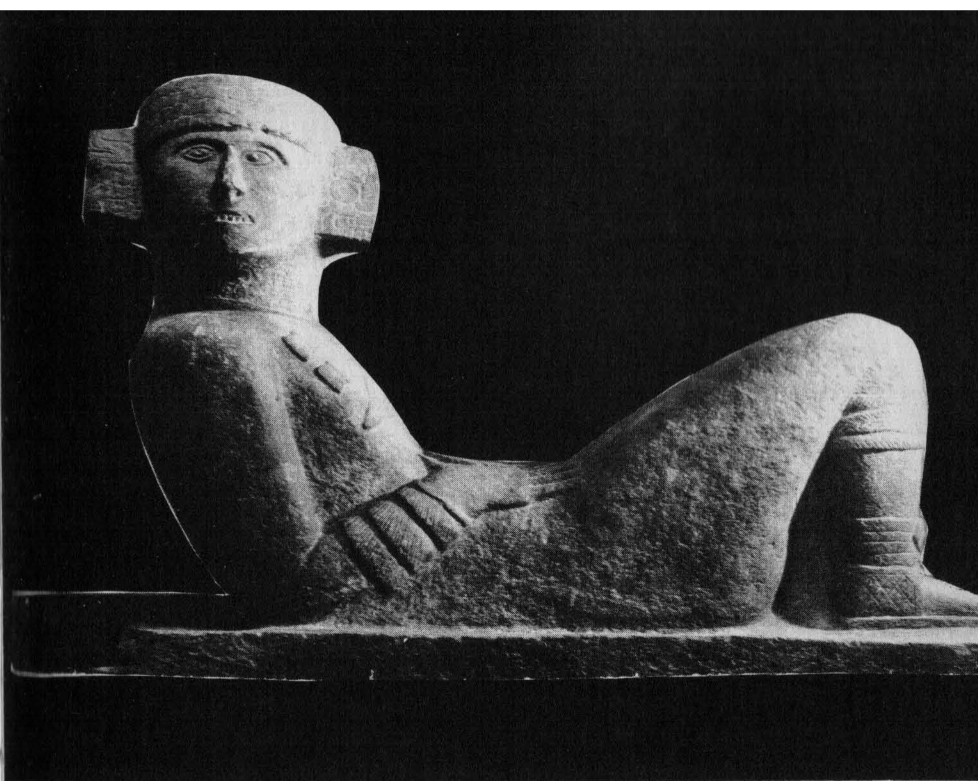
165. Anexo a Las Monjas. Fachada este. Chichén Itzá. Estilo Chenes. Cultura maya.



166. Relieve del Anexo a Las Monjas. Fachada este. (Detalle.) Chichén Itzá. Cultura Maya.

más vigoroso. El arte de Tula vive en Yucatán un grandioso resurgimiento, una fuerte intensificación de su poder creador. Y se plantea una vez más el problema: ¿Es éste un Renacimiento maya, o más bien un Renacimiento tolteca? Nadie podrá poner en duda que Palenque y Tikal son –en cuanto a sus metas creadoras, a su actitud artística– radicalmente distintos del Templo de Kukulcán en Chichén Itzá.

H. Morris, que excavó el Templo de los Guerreros, supone (*The Temple of the Warriors at Chichén Itzá*), que, mucho antes de la conquista de Chichén Itzá por los toltecas, ya existía un contacto cultural entre mayas y toltecas. "Pero, sea como fuere –dice–, a juzgar por los edificios en el norte de la ciudad, jamás ha existido en Chichén Itzá una



167. Chac Mool. Procede de Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

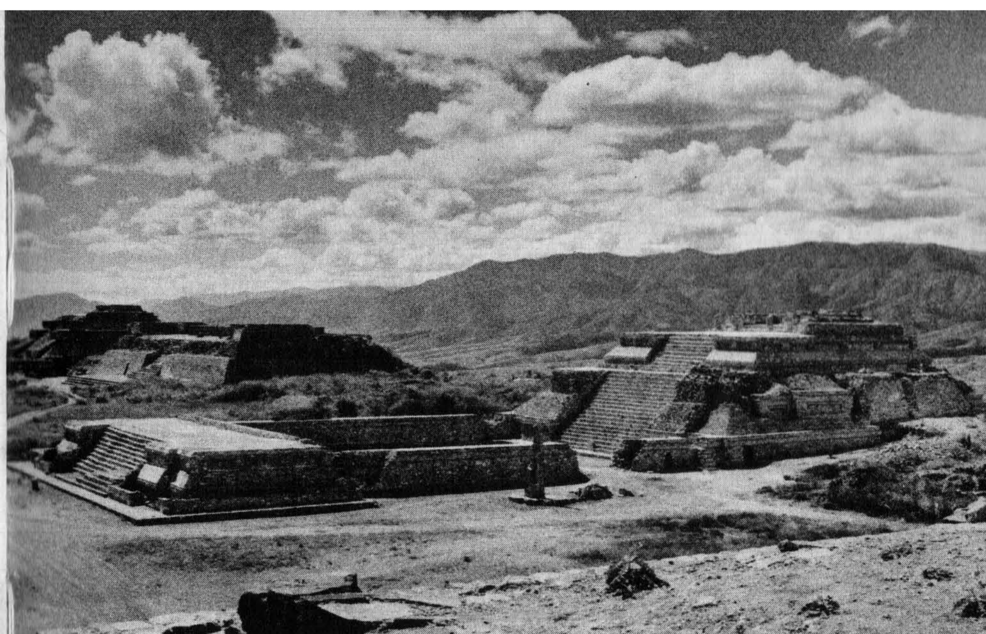
civilización maya pura." En el curso de la historia del arte sucede con frecuencia que el pueblo vencedor adopta la cultura superior y el arte superior de los derrotados: los persas aceptan como modelo la arquitectura y las artes plásticas de los babilonios; los romanos se esfuerzan por asimilar la cultura griega, los aztecas, la cultura teotihuacana. Aquí eso no ocurrió. ¿Lo impidieron causas exclusivamente religiosas? ¿Actuó aquí sólo el fanatismo religioso de los invasores toltecas, empeñados en imponer en Yucatán su culto de Quetzalcóatl? ¿O tenemos que buscar la explicación en el terreno del arte mismo, en una voluntad artística que rechazaba –que forzosamente debía rechazar– la tradición que encontró?

VI. Los zapotecas: un pueblo de arquitectos

Fue un pueblo de arquitectos, dice Alfonso Caso de los zapotecas. Y, en efecto, fueron grandes constructores, y no porque hayan creado edificios fastuosos sino porque sintieron y comprendieron lo arquitectónico desde la raíz, desde el plano, desde lo constructivo. La arquitectura zapoteca es monumental en su concepción.

Construyeron Monte Albán y Mitla; santuarios, tumbas, fortalezas. Sus conjuntos arquitectónicos son sencillos y grandes.

Monte Albán, su centro religioso, es arquitectura de espacios vacíos. Los edificios delimitan y constituyen una unidad espacial. La construcción individual está concebida en función de esta unidad y queda absorbida por ella. Así como la columna griega es miembro de un cuerpo constructivo, al cual confiere estructura y fisonomía; así como esta estructura determina el número, la altura, el diámetro de las columnas y aun la distancia entre ellas, de la misma manera, en Monte Albán, el espacio vacío es lo que rige la masa, la forma e incluso la situación de las pirámides, templos y altares. La obra de piedra, los edificios, no es sino el esqueleto, por cierto imponente, de un organismo que vive y respira en la luz. Y la vivencia de Monte Albán es precisamente lo que encierran las construcciones y cómo lo encierran y cómo éstas se funden en un acorde sonoro y grandioso. Una planificación única y singular por la forma en que está concebida y realizada. En todos los continentes, en todas las edades hay muy pocos conjuntos urbanos –si es que los hay– que revelen una organización espiritual más homogénea, de impulso más poderoso. La "objetividad religiosa" –fórmula que acuñamos para designar la postura fundamental del arte mesoamericano– cobró aquí un aliento de sublime majestad, "como si hubieran querido (los zapotecas) expresar con la piedra, en la tierra, las ideas de eternidad y grandeza con que concebían a la divinidad" (Leopoldo Batres: *Exploración de Monte Albán*).



168. Panorama de Monte Albán. Cultura zapoteca.

169. Panorama de Monte Albán. Cultura zapoteca.



Centurias enteras, diversas épocas colaboraron para erigir a Monte Albán. Los edificios de la era zapoteca nos dan la impresión de que generación tras generación se sujetó a un solo plano. Un mismo espíritu, una misma intención creadora, un mismo *ethos* artístico presidieron la construcción de esta ciudad durante sus diversas etapas. Tradición que nunca llegó a degenerar en eclecticismo; que permaneció viva porque permanecieron vivos el afán de monumentalidad y la grandeza de la concepción artística.

Aquellos constructores no se contentaron con levantar el recinto de los templos sobre una montaña —a 360 metros por encima de la ciudad de Oaxaca, fundada en 1529 por Cortés—; transformaron la cima de la montaña en una meseta de 950 metros de longitud y 450 de anchura. Dos barrancos en las esquinas noroeste y suroeste de esta altiplanicie quedaron convertidos en sendos caminos que conducen a sendos grupos de pirámides. Toda la montaña fue sometida a un cambio radical; ya mencionamos esta afirmación de Holmes al hablar de la pirámide. "La montaña sobre la cual se erigió Monte Albán de hecho fue reconstruida no una, sino varias veces" (Alfonso Caso). También los alrededores quedaron transformados en gran escala. La homogeneidad del conjunto no comienza donde se levantan los muros de la Gran Plaza, abarca mucho más: en torno a la ciudad ceremonial hay toda una zona sagrada, sembrada de tumbas y de pirámides construidas sobre nichos sepulcrales subterráneos.

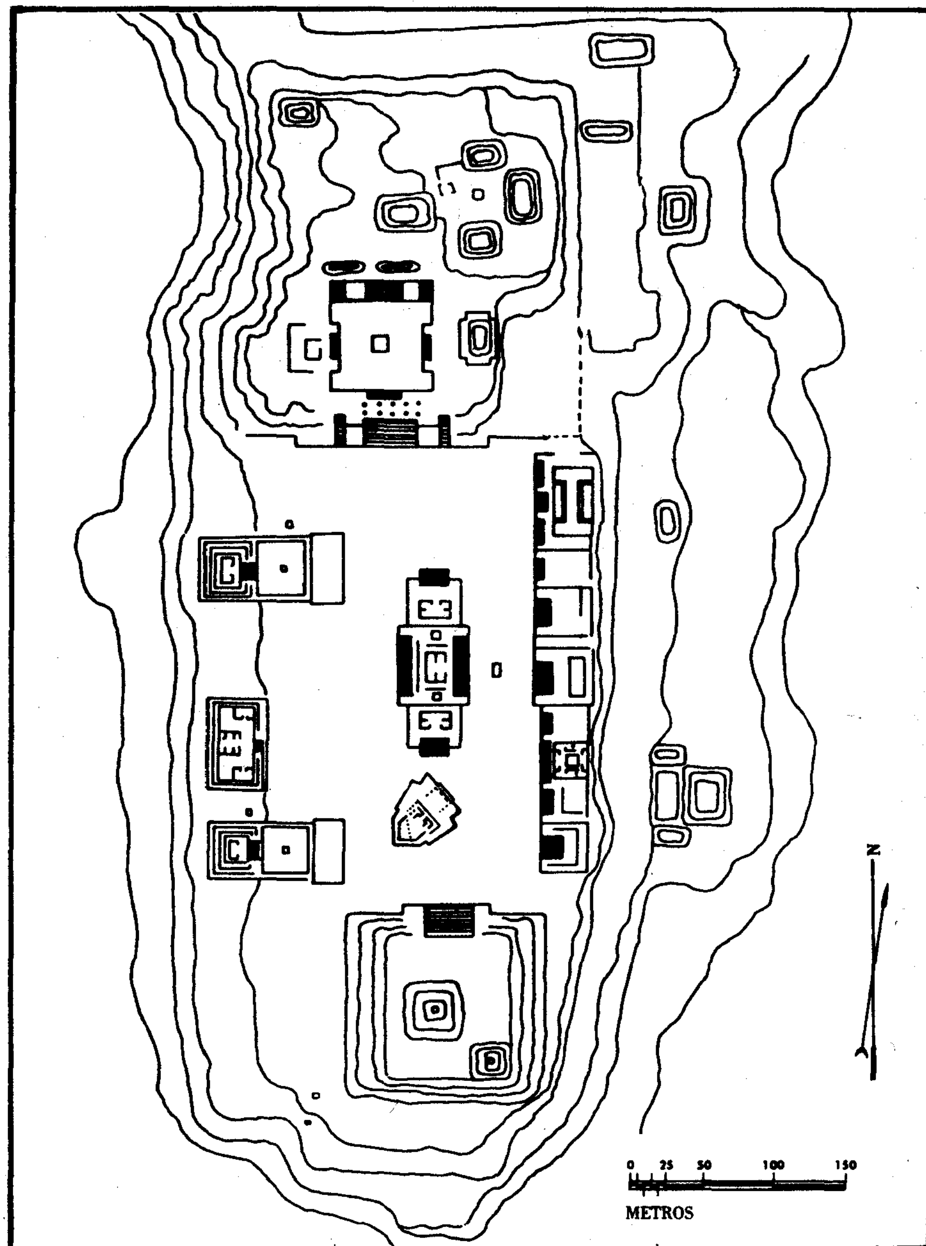
Mientras que la arquitectura china procura adaptar el edificio, con sutilísima sensibilidad, al paisaje que lo rodea (el techo curvo del templo chino repite la línea, dulcemente ondulada, del cerro que se destaca sobre el horizonte); mientras que el planificador de nuestro tiempo se esfuerza por ajustar su plano a los accidentes del terreno, para que su desierto de concreto armado conserve siquiera una mínima parte del encanto de lo creado por la naturaleza, el complejo urbanístico de Monte Albán es la no-naturaleza por excelencia. Sus constructores no sólo no respetaron la configuración natural del terreno, sino que la rechazaron. Era para ellos el desorden destinado a ser ordenado por el hombre.

El centro de Monte Albán es una plaza rectangular y por 168/169
entero plana (llamada la Gran Plaza), rodeada por los cuatro lados de construcciones piramidales; la subdividen grupos de pirámides geométricamente distribuidos, que a su vez encierran patios o plazas. La estructura básica de estos conjuntos de templos es un edificio de planta rectangular, alargada, que se levanta sobre una terraza y está flanqueado por construcciones laterales que forman un ángulo recto con el edificio principal. Así surge un patio abierto hacia un solo lado, en cuyo centro se eleva un altar; así surgen patios y más patios, todo un sistema de espacios vacíos que se completan, se compenetran, se corresponden mutuamente; multiplicidad de elementos que integran una unidad orgánica, una sinfonía espacial. Aparte, al lado de la Gran Plaza, un Juego de Pelota.

Todos los ejes son paralelos entre sí (Ignacio Marquina: 170
Estudio arquitectónico comparativo). Al norte se halla la plataforma del templo principal, que mide 50 000 metros cuadrados; da acceso a ella una escalinata de 40 metros de anchura, la mayor escalinata de Mesoamérica. Detrás del templo se encontraba una serie de construcciones relacionadas con el culto. Del templo mismo existen todavía restos de columnas, columnas ciclópeas, de dos metros de diámetro, construidas de sillares de piedra.

Entre este templo, del lado norte de la plaza, y el del lado sur, están alineadas algunas construcciones piramidales que no siguen exactamente el sentido del eje central: crimen de leso arte, según los conceptos zapotecas, cuya causa —se puede suponer— fue el problema que presentaba el Observatorio (Montículo J), monumento que data de tiempos prezapotecas.

El Montículo J es de por sí un edificio extraño. Mientras que todos los demás complejos arquitectónicos están orientados hacia los puntos cardinales, el Observatorio se desvía de ellos (Alfonso Caso: *Exploraciones en Oaxaca.* Temporada 1936-1937). Su planta tiene forma de polígono irregular. Es la única construcción precolombina de planta irregular. "Otra de las características de este montículo es que su planta no presente una forma cuadrangular o rectangular



170. Plano de Monte Albán.

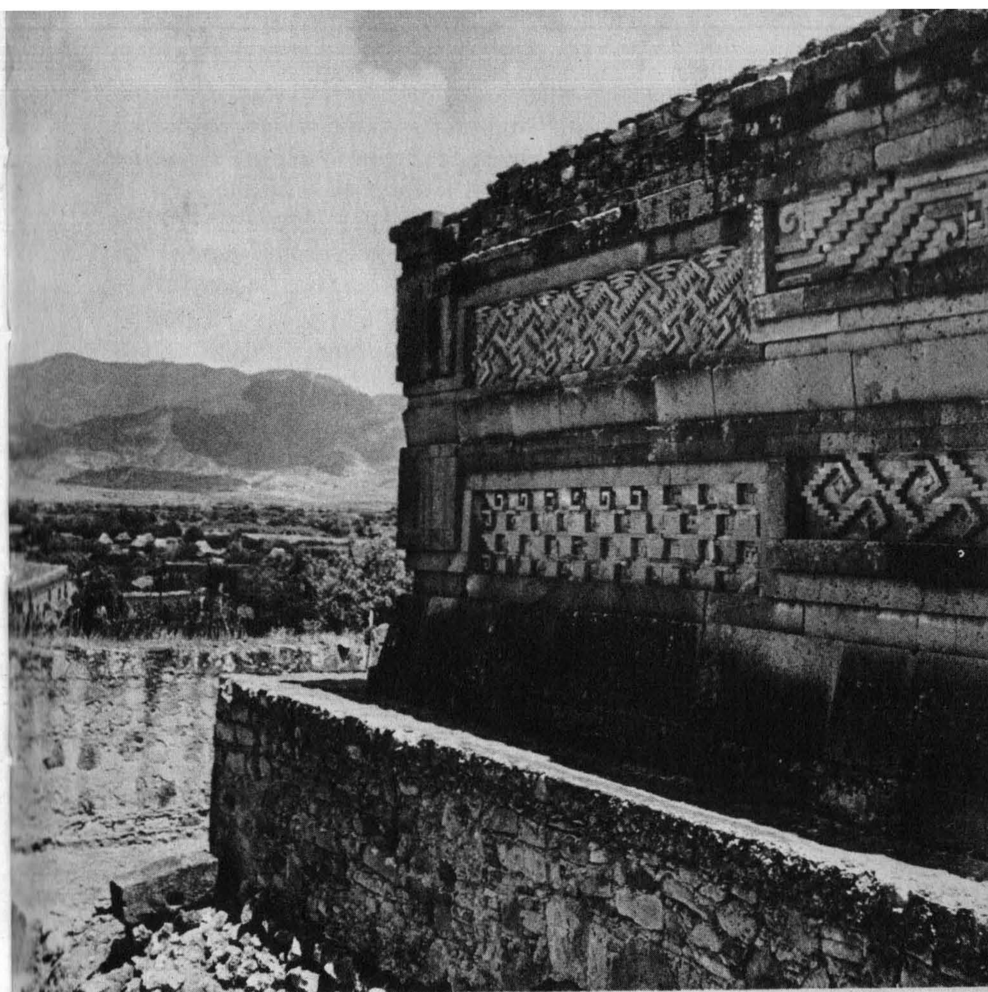
como en los otros montículos, pues por la parte posterior termina en ángulo" (Caso). No cabe duda que en el trazado de las pirámides centrales los urbanistas de Monte Albán tenían que vencer una seria dificultad: podían atenerse al eje central y crear hacia el oriente una plaza rectangular, pero dentro de ésta el Observatorio hubiera desentonado como un cuerpo extraño; o, para evitar un espacio vacío tan poco equilibrado, podían desviarse del eje central y formar con las nuevas construcciones un segundo eje que abarcara el Observatorio. Por amor a la unidad espacial se decidieron por esta última solución.

Es una tarea interesantísima, que nos hace comprender el pensamiento arquitectónico de los zapotecas, estudiar de qué manera procuraron compensar este defecto. El templo del lado norte no se construyó, como el del lado sur, en el centro de la plaza, sino también un poco más hacia el occidente, de modo que quedó incorporado exactamente al eje de las pirámides centrales. Frente a éstas y delante de las pirámides situadas en el límite occidental del terreno, se levantaron, en los extremos izquierdo y derecho, algunas pirámides más pequeñas, que por una parte limitan, junto con el grupo central, una plaza rectangular de gran regularidad y que, por otra, dan origen, frente a dicho grupo central, a una como calle, larga y estrecha, que corresponde a otra "calle" idéntica del otro lado del complejo central.

El gran Templo Norte, espléndida dominante del conjunto urbanístico, está dispuesto de tal modo que el eje de su muro oriental coincide con el de las pirámides centrales, su eje central, en cambio, con el de una plaza amplia que se abre entre el templo y aquel grupo central. De esta suerte se evitó la desagradable impresión de un conjunto asimétrico, no axil, y se logró una organización espacial más rica en acentos, más audaz, más grandiosa y de homogeneidad no menos rigurosa. Las construcciones centrales son "de poca altura" (Marquina), más bajas que las exteriores. Así hay incluso en la dimensión de altura una organización consciente de las proporciones, de las correspondencias y contrastes. Imposible planificar más meditadamente, más genialmente.

Los templos fueron víctimas del tiempo, como sucedió casi en todas partes. Los vestigios de los fundamentos hacen suponer una distribución muy sencilla de los interiores. Pero lo que todavía se ve –las pirámides mismas– es imponente, es vigoroso y monumental. Allí trabajaron arquitectos que partieron, en la concepción de la obra, de lo constructivo. Nada de accesorios. El cuerpo arquitectónico se expresa a través de la articulación de su masa, a través de su plasticidad elemental. Arte colectivo, que dice lo que le toca decir en un lenguaje claro y decidido. ¡Con cuánta energía se destacan el tablero y el talud! ¡Qué gran ritmo se desenvuelve allí! Y eso es todo. Cualquier añadido habría empequeñecido la grandeza, habría reducido lo sublime a la medida de lo humano, de lo relativo. En Teotihuacán, en la Pirámide de Quetzalcóatl, los tableros están decorados con una serie de cabezas de Quetzalcóatl y de Tláloc, incorporadas a las ondulaciones de la serpiente. Ese adorno plástico falta en el Monte Albán zapoteca. Lo que allí habla es la masa estructural, la Forma arquitectónica, y
67/68 su palabra es grande e impresionante.

171/172 Es cierto que en Mitla los muros de los edificios están cubiertos en toda su anchura de un mosaico de pequeñas piedras incrustadas, que forma las más diversas variantes de la greca escalonada, ornamentación que no existe en ninguna otra parte del mundo. Pero Mitla no fue, como Monte Albán, ciudad de templos, centro religioso para las masas. Mitla fue un lugar sacratísimo, rodeado de mitos, leyendas y arcanos, inaccesible a los mortales comunes, más un concepto que una realidad: Lioobáa, "casa de la felicidad" (Seler), como se llamaba en idioma zapoteca. Mitla fue la ciudad de los muertos, el cementerio de los reyes y grandes zapotecas. Es posible que la voz "Mitla" se derive de Mictlan, nombre que los nahuas daban al mundo inferior. El jeroglífico con que se designa a Mitla en la Matrícula de Tributos de los aztecas (Códice Mendoza) es una calavera junto a un fardo mortuorio. Bajo los palacios del rey se encontraron cámaras sepulcrales. "En ninguna otra parte del mundo los muertos y los vivos estuvieron tan juntos." Era una "comunidad de muertos y vivos", observa el conde

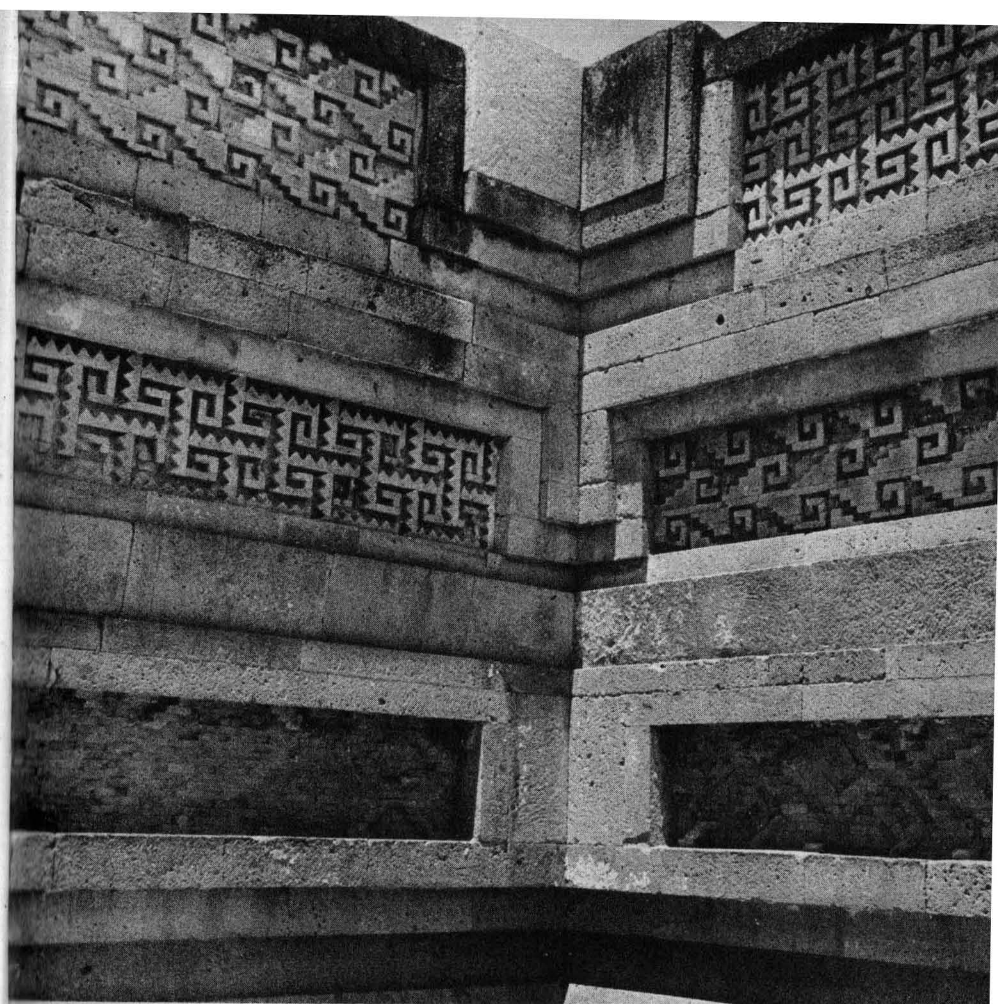


171. Palacio de las Columnas. Fachada principal. Mitla. Cultura zapoteca.

Harry Kessler (*Notizen über Mexiko*). Ya Francisco de Burgoa (*Geográfica descripción*) relata que cuando se había muerto un miembro de la familia real, el rey se marchaba a Mitla para pasar allí los días de luto. Mitla fue, además, la sede del Sumo Sacerdote, *uija-táo*, "el gran vidente", considerado "imagen viva de la deidad, o su lugarteniente" (Seler), que, en un estado de arrobo extático, "se ponía en

contacto con los dioses y transmitía las respuestas al pueblo creyente. . . En las fiestas mayores que celebraban con sacrificios o en el entierro de algún rey o gran señor, avisaba a los sacerdotes menores o ministros inferiores que le asistían para que dispusieren la capilla y sus vestiduras y muchos sahumerios que usaban, y baxaba con grande acompañamiento [al templo]". Ningún mortal común debía ver al Sumo Sacerdote, y él estaba convencido de que si alguno se atreviese a mirarle cara a cara, se desplomaría muerto en el acto "como castigo de su audacia" (Burgoa). Una "prueba de indicios" de lo que narra Burgoa es la disposición del conjunto arquitectónico que hay que considerar como morada del Sumo Sacerdote: cuatro edificios agrupados alrededor de un patio y por completo cerrados hacia afuera. El acceso es, al fondo del Salón de las Columnas, un estrecho pasadizo lateral que comunica con el patio interior, pero no en línea recta, sino formando un ángulo recto, de modo que efectivamente ninguna mirada profana podía penetrar al interior, ni siquiera desde la sala de ceremonias. Por otra parte, el Sumo Sacerdote tenía la posibilidad de dirigirse a esta sala sin ser observado desde fuera.

Es una distribución que sólo aparece en este grupo de edificios. Los demás tienen la estructura típica de Monte Albán. En total son cinco grupos: un palacio donde residía el rey cuando se encontraba en Mitla, y los otros cuatro para los ayudantes del Sumo Sacerdote, el séquito real y los capitanes (J. E. S. Thompson: *México before Cortez*). Estas construcciones son "de forma muy sencilla, tanto en su perfil como en su plano" (William H. Holmes: *Archaeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*): un bloque de planta cuadrangular con techumbre plana y paredes planas. Los techos eran de madera. Encima de los morrillos había una capa de piedras cubierta de argamasa o estuco. Los interiores no estaban subdivididos, y cada edificio contenía una sola cámara. En algunos lugares se abren a media altura de los muros pequeños nichos u hornacinas; es posible que allí se colocaran ídolos y que en uno de ellos se encontrara la célebre reliquia de Mitla, el llamado "corazón del mundo": una piedra de 10.5 centímetros de alto,



172. Palacio de las Columnas. Patio interior. (Detalle.) Mitla. Cultura zapoteca.

con toda probabilidad una pieza de jade translúcido, en que estaban esculpidos un pájaro y una serpiente (Thomas Gann: *Götter und Menschen in Mexico*); según la relación de un religioso español, un fraile misionero la mandó pulverizar.

Esa arquitectura, muy sencilla, muy objetiva, muestra

aquella ornamentación de grecas que ha dado a Mitla fama mundial. Por encima de un zócalo de alrededor de metro y medio de altura, todos los muros –exteriores e interiores– están decorados con grecas trabajadas en incrustación de mosaico. La greca escalonada es el signo del rayo, de la serpiente de fuego. En su perfecta abstracción es la más elevada y expresiva forma de simbolismo religioso y, por lo tanto, el motivo adecuado para adornar un lugar tan sagrado como lo era Mitla. Ya hemos hablado del conjuro mágico inherente al motivo de la sierpe (véase el capítulo "La Greca Escalonada", (p. 156). "El valor estético de la serpiente ondulante es de gran vigor; una ondulación se prosigue en la otra, como la vibración viviente del animal, desde la cabeza hasta la cola. . ." (Eulalia Guzmán).

Los mosaicos de piedra presentan catorce diferentes
67/68/ motivos, lo que demuestra la falta de esquematismo, la
171/172 fecundidad e ingeniosidad de aquel espíritu de abstracción. Para formar el dibujo del mosaico lo más fácil y sencillo habría sido juntar piedras de diferente altura y embutirlas en una superficie plana. Pero –cosa extraña– no se recurrió a este procedimiento. Examinando con atención las paredes, se hace el descubrimiento asombroso de que en cada una de las innumerables piedras que componen el mosaico se esculpió, con un esfuerzo y una habilidad sin par, el perfil del ornamento. El relieve que surgió así está estrictamente sujeto a sus dos planos. Se afirma que para uno solo de los patios se emplearon más de 80 000 piedrecitas. Trabajo de precisión, ejecutado con tal exactidud que no sólo los planos anterior y posterior del "relieve" son verticales, sino que el ajuste de las piedras es tan perfecto que no era necesario (o sólo en unos cuantos lugares) unirlas con argamasa. Los artífices renunciaron a un revestimiento de estuco. Tuvieron la ambición de trabajar con tanto esmero que surgiera una superficie lisa en que no fueran perceptibles las junturas. Por otra parte pintaron su obra de colores fuertes y brillantes. La ornamentación blanca se destacaba sobre un fondo rojo. Perfección del oficio, por sí sola suficiente para llenarnos de admiración. Y en toda la historia del arte conocemos un solo caso de igual consagración,



173. Estela. Monte Albán. Cultura zapoteca.

incondicional, a la obra: la catedral gótica, esculpida por canteros, hoja por hoja, pámpano por pámpano, para que pudiese volverse Forma aquel sueño de filigrana erguido hacia los cielos.

Pero la admiración que sentimos ante el decorado y el oficio que lo creó no debe hacernos olvidar que esa decora-

ción constituye al mismo tiempo un elemento esencial de la estructura arquitectónica. No es sólo un embellecimiento de la pared, un accesorio ornamental. Es para aquellos edificios lo que el frontón triangular para el templo griego: un recurso para articular el muro. Gracias al mosaico de los paneles cobran corporeidad los muros planos, lisos, monótonos, sólo interrumpidos por los pórticos. Las grecas, al sucederse una tras otra, no sólo desenvuelven su ritmo ornamental: la disposición de los paneles uno junto al otro, uno encima del otro, hace surgir un ritmo arquitectónico, que impone a la pared plana o, por así decir, incorpórea —que de por sí no es sino delimitación de la masa de un bloque—, una articulación orgánica y le da movimiento y animación. No se trata aquí de una exhibición de ornamento y adorno; los mosaicos están incorporados a la arquitectura como un elemento formal que es parte de la estructura misma y gracias al cual la estructura arquitectónica es propiamente lo que es.

Los paneles decorados con grecas están encajados entre fajas en forma de meandro* que cubren todo el ancho de los muros sin interrupción alguna. En las esquinas los en-
171/172 marcan bloques cuadrados, cuya rígida macicez parece destinada a contraponerse a la vehemencia inherente al ritmo de las grecas y del meandro. Y el meandro, con el detalle minuciosamente cincelado de las grecas, está a su vez limitado por amplias fajas horizontales, que abarcan asimismo todo el ancho de la superficie mural. Al estudiar el remate horizontal de la techumbre del Templo de los Tigres en Chichén Itzá, descubrimos una disposición idéntica: fajas de piedra que rodean toda la construcción y entre las cuales se despliegan los ornamentos. Por muy movidas, ingeniosas y variadas que sean las formas de las grecas de Mitla, están subordinadas del todo a la arquitectura. No pueden rebasar su encuadramiento. Aun allí donde se renunció a un encua-
67/68 dramiento —en el "Salón de las Grecas"—, donde las grecas se extienden sin interrupción, cual pétreo gobelino, por las

* Se ha afirmado que la forma abstracta del meando encierra un simbolismo. Muy posible. Evoca el glifo zapoteca de la montaña, también un poco el del Cielo, las fauces abiertas del tigre.

cuatro paredes del angosto patio, hay una articulación horizontal gracias a la diversidad de los dibujos, estructurados en tres fajas, una encima de la otra, que se limitan mutuamente. Me parece que en esto hay que ver una diferencia esencial y característica entre la ornamentación de Mitla y la del Maya Clásico —sueño de una noche tropical, como dijimos—, que en la fachada de Kabah, en las estelas de Piedras Negras o Quiriguá, lejos de respetar la estructura arquitectónica, materialmente la devora. En Mitla habla el muro, habla como elemento arquitectónico. Es cierto que lo cubre una decoración rica, suntuosa; pero el ornamento está incorporado al conjunto, guarda una disciplina rigurosa, se atiene a su papel de ornamento: acentúa y enriquece la arquitectura con su movimiento, su ritmo, su plasticidad. Si hay que admirar la singular grandeza de la ornamentación de Mitla, hay que admirar más aún la fuerza constructiva que consiguió transformar este adorno en elemento estructural. Creadores cuyo instinto arquitectónico era tan fuerte que jamás dejaba de manifestarse, ni siquiera cuando alguna vez dieron rienda suelta a su fantasía ornamental, para crear una decoración digna de un lugar sagrado.

Ese vigor tectónico es lo que confiere también tensión y monumentalidad a la obra escultórica. El ejemplo más característico de tal monumentalización de la figura humana
es una imagen de Xipe, dios del maíz, rescatada en la 174
tumba 58 de Monte Albán (Museo Nacional de Antropología). Es un brasero de barro cocido —objeto ritual que existe en todas las culturas precortesianas—, destinado a mantener el fuego sagrado y a quemar en él copal. Una figura sedente, cuyas piernas son dos columnas, que flanquean un cuerpo cilíndrico. El pectoral —tal vez representación de la mariposa que extiende simétricamente sus alas— es plano por delante, mientras que por detrás se adapta a la curvatura del cuerpo. En la mano izquierda, que está apoyada sobre la rodilla, el dios tiene sujeta por los cabellos la cabeza de un sacrificado; en la diestra, que alza con gran ímpetu, sostiene una esfera. La cabeza de Xipe es asimismo una esfera, en que se abren tres agujeros circulares: la boca y los dos ojos. La nariz ni siquiera se insinúa. Y no hay



174. Brasero representando a Xipe Tótec. Procede de la Tumba 58 de Monte Albán. Cerámica. Cultura zapoteca.

nada más. Sólo la redondez esférica de la cabeza y los tres agujeros circulares. Pero ¡qué expresividad logró el escultor! A esa boca se la oye gritar; se oye su grito de titán, poderoso y penetrante. Esta figura de Xipe Tótec, de la época tardía, no principio sino término de una evolución, acusa una plasticidad elemental, vigorosa; masa que penetra en el espacio hacia los cuatro puntos cardinales. Figura de apenas 25 centímetros de altura y, sin embargo, monumental. Un cuerpo estructurado con formas geométrico-cúbicas. Con toda intención recurrimos a la palabra "estructurar". Lo que aquí se manifiesta en forma escultórica es en realidad arquitectura. Posee la corporeidad, la solidez corpórea de las pirámides de Monte Albán. Es lo que un "pueblo de arquitectos" sabe expresar, sabe crear, cuando emplea su disciplina estructural para configurar la forma humana y la sublimidad de lo divino. No es Teotihuacán: no es traducción de la vivencia cúbica al plano, no es el afán de "horizontalizar" la obra, no es aquella abstracción acendrada, hecha espíritu puro. Es corporeidad configurada con los elementos abstractos, los elementos fundamentales de la Forma. Y no es tampoco maya: no lo es por su voluntad de Forma, que conoce y anhela lo tectónico y nada más que lo tectónico, esa voluntad de Forma ante la cual parecen absurdos criterios –bastante populares– como el de *more naturalistic* y *less naturalistic.* Piénsese en el dios
del maíz de Copán, dentro de su género, no cabe duda, una 129
figura de gran nobleza, una auténtica obra maestra. Pero, viéndola desde el ángulo de los recursos expresivos y la voluntad expresiva, ¡qué lejos está la creación zapoteca de la escultura de Copán! No menos lejos que un Lohan chino de los santos románicos de Vézelay, Aulnay o Moissac. Esa estructura cúbico-geométrica que presta a la representación de Xipe la expresividad monumental –la vivacidad, la intensidad de lo vivo–, la encontramos en innumerables esculturas de tamaño pequeño, en las figurillas de jade o jadeíta, cuyo carácter de bloque macizo nos suele hacer pensar en el arte preclásico. Y en realidad es posible que aquí se trate de una tradición antigua que no evolucionó,
que no se sacrificó a la modernidad. La encontramos tam- 175/176

175. Urna funeraria con representación del dios Cocijo. Cerámica. Cultura zapoteca.



176. Urna funeraria. Cerámica. Cultura zapoteca.

179a181 bién, como disciplina interna, en las urnas funerarias zapotecas, adornadas con figuras de dioses.

El origen de los zapotecas está rodeado de nieblas legendarias, que hasta ahora nadie ha logrado rasgar. De su historia sólo pueden reconstruirse con exactitud los dos últimos siglos anteriores a la Conquista. La única fuente son los escritos de Fray Francisco de Burgoa, del siglo XVII, *Palestra historial* y *Geográfica descripción;* pero Burgoa, a lo que parece, no siempre supo distinguir entre verdad y poesía. La capital política fue Zaachila; se conjetura que de ella tomaron su nombre los reyes zapotecas.

Cuando los zapotecas llegaron a Monte Albán, según se supone hacia 200 d. C., este lugar estaba habitado por una tribu olmeca, por los hombres que habían tallado en los muros de una construcción aquellos famosísimos "danzantes": sacerdotes y jorobados que ejecutan danzas rituales en torno al santuario.* Cuerpos en movimiento dinámico, es-
17/18 culpidos, en relieve, en sillares de piedra de la altura de un hombre. Taquigramas, escritos con gran seguridad, de un solo trazo, que se limita a las líneas de contorno. Forma expresiva. Extraordinarias la fuerza de expresión y la energía con que la realidad observada se traduce en creación plástica. Un grafismo lineal henchido de emoción. Todavía no está desarrollada la Forma cúbico-geométrica que caracterizará las épocas posteriores. Si se me permite recurrir a comparaciones con artistas modernos, diré que el estilo de esas obras de Monte Albán I tiene afinidad con el expresionismo lírico de los *fauves,* de Gauguin y Matisse. No hay duda de que los "Danzantes" evocan el cuadro "La Danza" de Matisse, y no sólo por el tema, sino ante todo por su visión, por su modalidad expresiva. La cerámica contemporánea de los "Danzantes" acusa gran perfección artística. Aquella cultura "floreció en una época en que la gran civilización maya todavía no había surgido" y "antes de que los toltecas fundaran su gran imperio" (Caso). Dice Caso que se taladraron en Monte Albán las rocas hasta su

* Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* p. 156.



177. Hombre tañendo una caracola. Cerámica. Cultura zapoteca.

base sin que se haya encontrado huella alguna de una cultura primitiva. Los zapotecas, que después empezaron a reconstruir Monte Albán, trajeron ya un alto nivel artístico y cultural. Ya poseían una escritura y el calendario, ya sabían levantar construcciones de cierta importancia. Se ignora dónde y cómo se desarrolló esta cultura. Sólo consta esto: no en Monte Albán.

El territorio de Oaxaca es una altiplanicie montañosa, difícilmente accesible y fácil de defender. En Quiotepec, situado sobre un cerro que domina la confluencia de dos ríos, se han conservado los vestigios de una fortaleza edificada por los zapotecas en un lugar escogido con gran acierto, también desde el punto de vista estratégico. Es una región apartada, que los zapotecas tuvieron que compartir con otro pueblo, los mixtecas. La parte oriental, hasta el Istmo de Tehuantepec, era zapoteca; los mixtecas –"según la tradición azteca procedían de los toltecas" (Luis Pericot y García: *La América indígena*)– estaban establecidos en el occidente, en una zona de montañas altas. En náhuatl la voz *mixteca* significa "habitante del país de las nubes". De esa vecindad resultó una lucha continua por la hegemonía. En el siglo XI o XII los mixtecas lograron expulsar a los zapotecas de Monte Albán y Mitla; se establecieron allí y empezaron a desarrollar su propia cultura. El dominio de los zapotecas quedó circunscrito a su capital, Zaachila. Para los aztecas, obsesionados por la ambición de ampliar su esfera de poderío, la región de Oaxaca tenía importancia particular; era estratégica y comercialmente la zona de tránsito hacia los ricos países productores de cacao en la costa del Pacífico del Istmo de Tehuantepec. El chocolate no sólo era una bebida exquisita, que se apreciaba más o menos como el caviar en el mundo de la Europa occidental: el grano de cacao constituía en aquella economía sin moneda, economía de trueque, una especie de sustituto del dinero. En el año 2-Conejo (1494) los aztecas conquistaron Monte Albán. En el Códice Telleriano-Remensis hay una representación de esta campaña. En el año de 1495 los aztecas ocupan también a Zaachila, pero sin conseguir la sujeción de los zapotecas. Así, se avienen a celebrar un pacto con el pueblo



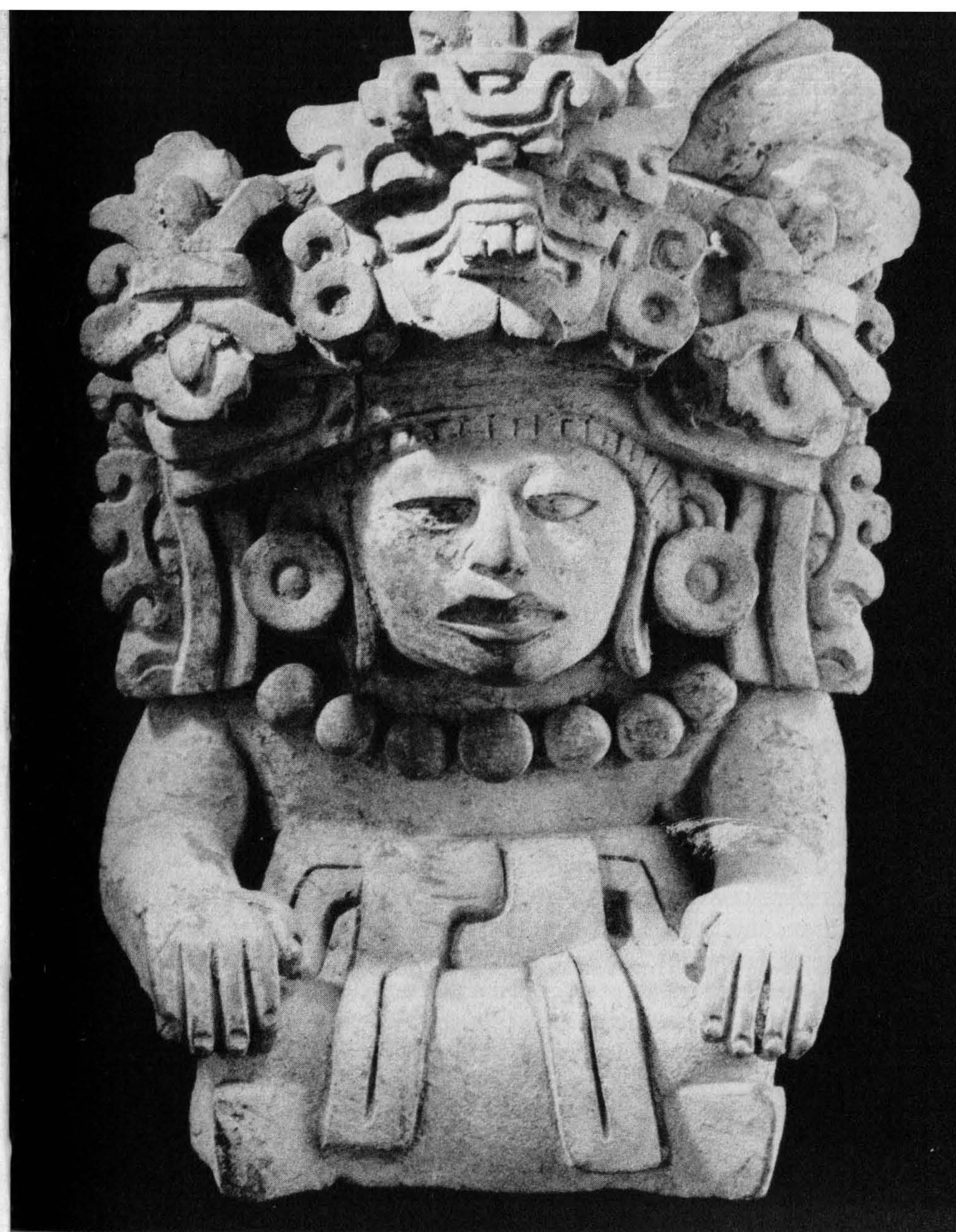
178. Pórtico de la Tumba 104 con la figura del dios del maíz. Monte Albán. Cultura zapoteca.

todavía poderoso, al cual no podrán someter jamás, pacto en que los zapotecas se comprometen a pagarles tributos. Para asegurar el cumplimiento del convenio, se establece una guarnición mexicana en Uaxyacac, la hoy ciudad de Oaxaca. Mientras los aztecas están emprendiendo una expedición armada a Guatemala, el último de los reyes zapotecas ataca a las tropas aztecas estacionadas en Oaxaca y las vence. Cuando Cortés llega a México, logra aliarse con los zapotecas contra el imperio azteca –una de las hazañas diplomáticas del conquistador de México y, de parte de los zapotecas, una especulación equivocada. Cortés, el "protec-

tor", se porta como todos los "protectores". En 1521, después de sujetar a los aztecas, manda a la región de Oaxaca a Francisco de Orozco, que somete a zapotecas y mixtecas.

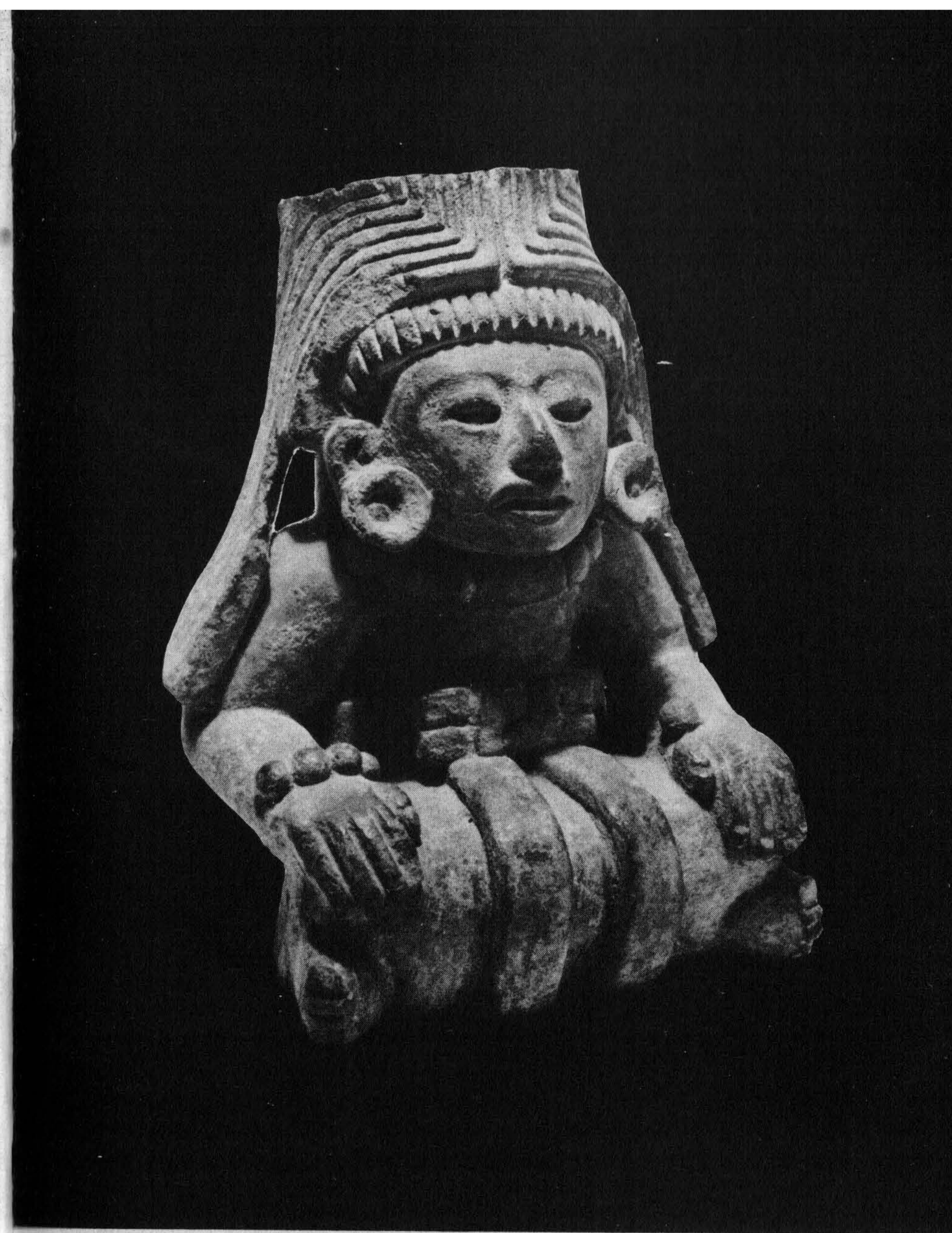
Desde que Batres hizo en 1920 las primeras exploraciones en Monte Albán, esa sucesión y superposición de tres culturas –la preclásica, la zapoteca y la mixteca–, cuyas manifestaciones hasta hace poco no se sabían distinguir, dio lugar a lo que en el mundo arqueológico se ha llamado "el enigma de Monte Albán". Complicaban la confusión natural las conjeturas de muchos que deseaban ver confirmada cierta teoría según la cual la región de Oaxaca fue una especie de colonia cultural de los mayas. El mérito de Alfonso Caso no sólo consiste en haber explorado y reconstruido Monte Albán, sino también en haber dilucidado el carácter y la participación de las diferentes culturas que crearon este importante centro cultural. Así se puede afirmar que hoy ya no existe ningún "enigma de Monte Albán". Ninguno de los problemas arqueológicos del México antiguo ha encontrado solución más clara, más precisa que éste, en que no hay sino un solo punto todavía oscuro, el punto oscuro con que tropezamos dondequiera en el estudio de las culturas precolombinas: el origen de todas ellas. Caso (*Culturas mixteca y zapoteca*) distingue cinco épocas, basándose para ello en la cerámica. La primera es la llamada "arcaica", el periodo en que surgen los relieves de los "danzantes"; siguen tres épocas zapotecas, que abarcan casi doce centurias y cuyo apogeo es la época III de Monte Albán; la última es la mixteca. Después de las exploraciones de 1936 y 1937, cuyos sensacionales resultados fueron el
182 hallazgo de las joyas rescatadas en la tumba 7 y el descubrimiento de los murales en las tumbas 104 y 105, Caso pudo decir con muy justificado orgullo: "...por último, la división por épocas en Monte Albán ha sido nuevamente confirmada" (*Exploraciones en Oaxaca,* 5a y 6a Temporadas, 1936-1937).

Para llegar a este resultado, se requería un rigor científico y una perspicacia arqueológica que –como gran parte de la labor de investigación en el campo de la arqueología



179. Urna funeraria. Cerámica. Cultura zapoteca.

mexicana– evoca el recuerdo de Sherlock Holmes. El problema consistía en averiguar con toda seguridad qué es lo que pertenece a la cultura zapoteca y qué a la mixteca, afín, pero orientada hacia el norte, hacia el territorio nahua. Caso partió de los objetos cuya procedencia zapoteca no podía ponerse en duda: las urnas funerarias y los glifos de sus inscripciones. Los zapotecas tenían un sistema aritmético en que el número cinco era representado por una barra, como entre los mayas, mientras que Teotihuacán y los aztecas lo expresaban con cinco puntos. Entre los mixtecas se usaban ambos modos de notación, tanto los puntos como las barras. Pero los zapotecas poseían una escritura glífica propia, su propio signo del año y sus propios signos de los días, "distintos de los de los mexicanos y mayas". Los signos de días de los mixtecas –hasta donde se han podido descifrar, o sea, catorce de los veinte signos del mes– coinciden con los signos del calendario mágico de los pueblos nahuas. Entre los zapotecas, el jeroglífico del año era el "rostro del dios Cocijo o Tláloc, que tiene delante de la boca una máscara, con atributos serpentinos", y al cual iba agregado un disco o un rectángulo con un dibujo que quizá representa una turquesa (Caso: *La Tumba 7 de Monte Albán*). El signo del año de los mixtecas tiene la forma de una A intersectada por un anillo, una como O horizontal. Esta forma de la A, según lo muestra el calendario azteca, significa los rayos del Sol, y la O horizontal es la nariz de Cocijo. Entre los zapotecas el jeroglífico del Cielo, que figura en la parte alta de todas sus representaciones religiosas y mitológicas, son unas fauces de tigre ampliamente abiertas, por entre las cuales asoman los dientes, y con el labio inferior colgando; un glifo que no poseían los mixtecas. Ello quiere decir que todos los objetos en que figura este jeroglífico deben ser de origen zapoteca, y que todos aquellos cuyas inscripciones se componen de signos distintos no pueden ser zapotecas. Pues un pueblo que tuviera dos diferentes "alfabetos" sería un fenómeno hasta ahora desconocido. Sobre esta base Caso pudo comprobar (*Las estelas zapotecas*) que todas las estelas encontradas en la región de Oaxaca son zapotecas; que todos los códices



180. Urna funeraria. Cerámica. Cultura zapoteca.

procedentes de la región de Oaxaca son mixtecas y no zapotecas, entre otros el Códice Nuttall, relación histórica que registra las hazañas de dos príncipes, Ocho-Venado y
182 Cuatro-Tigre; que las joyas encontradas por él en la tumba 7 son trabajo mixteca, mientras que la construcción de la tumba misma se debe a los zapotecas; que el friso de los murales en Mitla, cuya delicadeza de miniatura contrasta tanto con el ritmo violento de las grecas (Seler: *Gesammelte Abhandlungen,* que hace notar su afinidad con el Códice Borgia, lo llama "un libro abierto proyectado sobre el muro"), es un aditamento posterior de los mixtecas. Ya mucho tiempo antes de que empezaran las exploraciones en Monte Albán, antes de que el estudio de los glifos pudiera aclarar este problema, Seler había reconocido intuitivamente (en su libro *Wandmalereien in Mitla,* publicado en 1895, y en su ensayo *Les ruines de Mitla,* de 1904) que esos murales no podían proceder de los zapotecas, cuyo "estilo arquitectónico" era, en su opinión, característico e inconfundible, sino que pertenecían a una civilización afín a la cultura nahua. Los interpretó como una apoteosis de Quetzalcóatl, figura central del mito de los pueblos nahuas, mientras que la deidad tutelar de los zapotecas era Cocijo. Uno de los paneles del muro principal representa la morada del Sol, la región de la salida del Sol. En otro panel se ve al pájaro que canta a la hora del alba, es decir, a Quetzalcóatl disfrazado de hombre-pájaro. "Se encuentra más de una vez –dice Seler– la imagen del dios que abandonó su reino y caminó hacia oriente, para morir allá, es decir, la imagen del gran dios Quetzalcóatl, dios-sacerdote, dios creador, en su concepción original sin duda el numen lunar que muere entre los rayos del Sol naciente y aparece resucitado en el Cielo vespertino, para continuar su curso." Ahora bien, habiendo pues, un punto de apoyo para aclarar la procedencia de los diferentes objetos y manifiesto ya el carácter disímil de dos modos de crear semejantes, pero surgidos de distinta voluntad de arte, de distintos supuestos, cabe decir que mientras podemos considerar a los zapotecas como un pueblo de arquitectos, los mixtecas eran los artífices de Mesoamérica, cuyas obras no tienen nada que envidiar a las



181. Urna funeraria. Cerámica. Cultura zapoteca.

más hermosas creaciones de Asia y Europa.

Artífices sutiles, de admirable sensibilidad, que sabían dar a todo cuanto salía de sus manos la más alta perfección y delicadeza. "Una cultura extraordinariamente refinada" (Caso). Sus códices, el Códice Nuttall, el Vindobonensis, son pintura miniaturista, magistral en la organización de la superficie, en la distribución del espacio, en la selección de los colores, en el grafismo de las líneas. En Mitla esa pintura fina, mesurada, matizada, se halla convertida en decoración mural, en el sentido original de la frase: decoración destinada para adornar una superficie mural. Tonalidades y armonías delicadas, que deleitan el ojo y la fantasía. Gobelinos pintados. Es cierto que precisamente por ser así forman el contraste más enérgico con la pintura mural de los zapotecas y los teotihuacanos, que se expresa, grande y vigorosa, en forma de un simbolismo sublime. En los treinta
185 y cinco huesos de animales, esculpidos –desde los puntos de vista arqueológico y artístico quizá las más importantes manifestaciones del arte mixteca–, se traduce esa misma pintura miniaturista, exquisita y delicada, al idioma de la escultura. Relieves –rectángulos estrechos, casi no más anchos que un pulgar– en que se narra el mito y el acaecer mítico. Una escena sigue a la otra, pero no es éste un simple relato plástico, como lo puede haber en las ilustraciones de un libro. Igual que en la rítmica repetición del ornamento mural de las grecas, se trata allí de una unidad integrada de elementos estructurales homogéneos, absorbidos por un ritmo que late en el conjunto y "distribuidos simétricamente conforme a un eje vertical" (Guzmán). De
183/186 la cerámica ritual de los mixtecas dice Caso (*Trece obras maestras de la arqueología mexicana*) que es "la más bella que se produjo en México". Las proporciones están equilibradas con la mayor sutileza; el colorido –a base de unos cuantos tonos: blanco, negro, un pardo rojizo– tiene un encanto inefable. Es posible que hayan sido trabajo mixteca los tesoros áureos que Durero vio en la corte del emperador Maximiliano y que le causaron tan profunda admiración. (Habla de ellos en una de las cartas de su viaje a los Países Bajos, del año de 1520.) A Fray Bartolomé de las Casas los



182. Pectoral con la máscara de Mictlantecuhtli, dios de la muerte. Oro. Procede de la Tumba 7 de Monte Albán. Cultura mixteca.

objetos enviados al emperador Carlos V le parecieron "como si fueran sueño y no como hechos por la mano del hombre". Con seguridad se sabe que fue mixteca el pez de plata con incrustaciones de oro que Carlos V regaló al Papa y que Cellini hizo objeto de toda una investigación, sin poder averiguar con cuál procedimiento se labró. La mayoría de los trabajos se destruyó: el hambre de oro de los *teules* los arrojó al crisol. Sirvieron para pagar las deudas públicas y para financiar las expediciones militares.

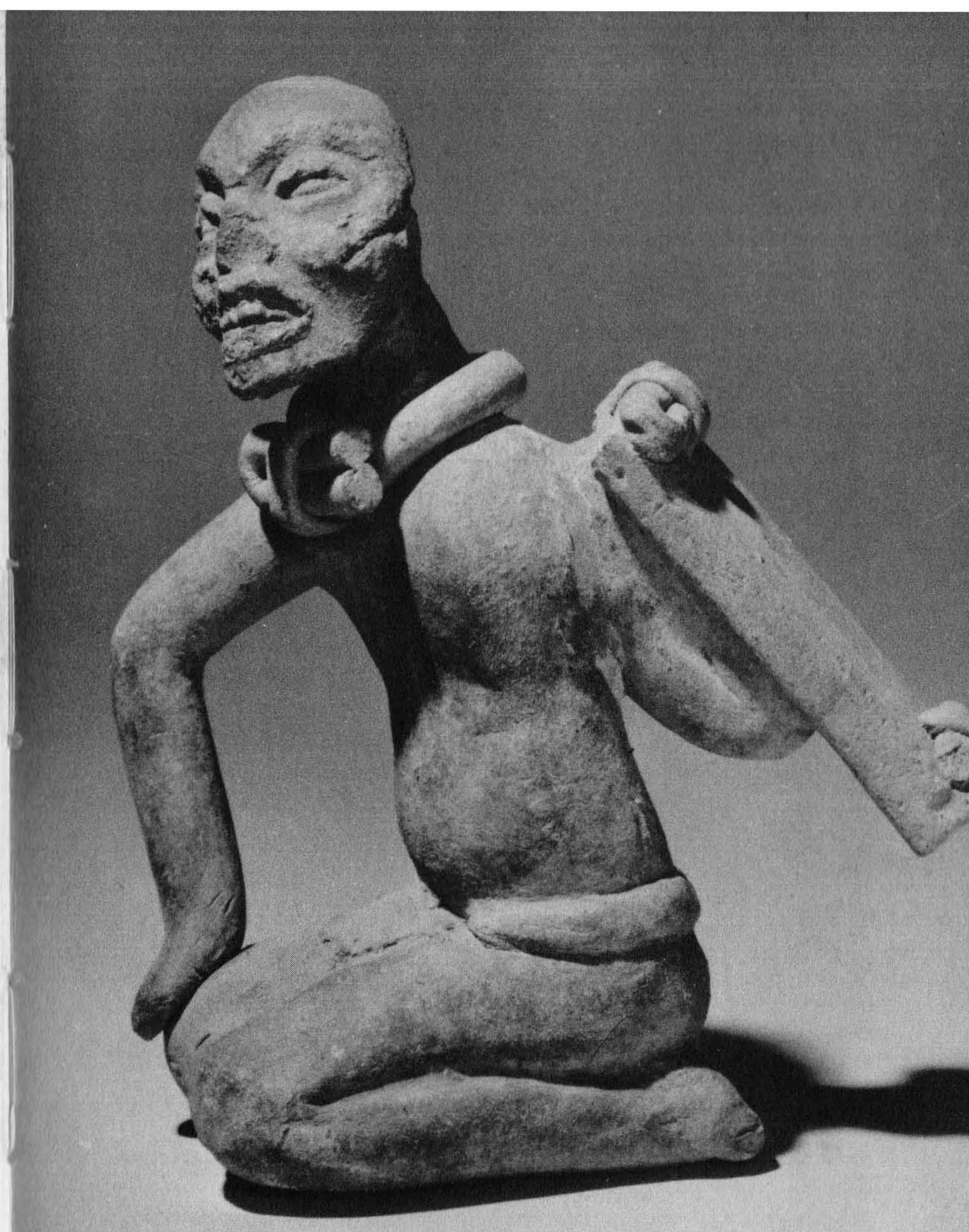
Un rasgo característico de ambas culturas oaxaqueñas, tanto la zapoteca, como la mixteca, es el ritual funerario. Los toltecas y los aztecas incineraban a sus muertos; los zapotecas y mixtecas los enterraban. "Los zapotecas detestaban la incineración, creían que destruía el alma" (Thomas A. Joyce: *Mexican Archaeology*). Hay que distinguir entre "entierros primarios" y "entierros secundarios". Esto significa que primero se enterraba al muerto, por así decirlo, provisionalmente. Más tarde, cuando del cadáver ya sólo quedaban los huesos, se celebraba una solemne ceremonia para dar sepultura a éstos en una tumba construida entre tanto, decorada con adornos plásticos y pinturas murales. Ese segundo entierro solía verificarse al cabo de cuatro años, durante los cuales el muerto, en compañía del perro enterrado con él para servirle de guía y protector, se encontraba en el camino a Lioobáa, el mundo inferior. Antes del sepelio definitivo, los huesos "se pintaban de rojo, el color funerario, y después se enterraban en la tumba" (Caso: *Las culturas mixteca y zapoteca*). Encima del cráneo se colocaba la máscara y al lado las ofrendas mortuorias: vasijas con comidas y bebidas, los vestidos, joyas y armas del difunto, ídolos y otros objetos preciosos. Esto nos recuerda a Egipto. Es cierto que hay aquí una diferencia radical. En Egipto la raíz de las costumbres funerarias es el culto a la personalidad, la ambición de los faraones que anhelan seguir desempeñando su papel e infundiendo respeto y admiración aun después de muertos. De todo ello no hay nada entre los zapotecas. Es bastante significativo que en ninguna tumba zapoteca o mixteca exista algo que pueda considerarse como retrato del difunto, ni representación alguna que evoque



183. Vaso en forma de cabeza. Cerámica. Procede de Mixcalcingo, Estado de Puebla. Cultura mixteca.

su vida y sus hazañas. El decorado de la Tumba 105, de Monte Albán III, época del apogeo de la cultura zapoteca, representa una procesión de nueve parejas divinas, dioses y diosas, dispuestos con perfecta simetría, que caminan en solemne ritmo sobre la superficie mural. Nueve era el número de los dioses del mundo inferior, y, según el Códice Vaticano A, cada uno de estos dioses tenía su esposa. Por encima del cortejo de deidades, como también en las otras representaciones de esos murales, vemos, grande y lapidario, el jeroglífico del Cielo, las fauces de tigre, ampliamente abiertas y cuajadas de dientes. Es el signo que rige aquel arte sacro, que rige aquel culto de los muertos.

Las tumbas, que empiezan a erigirse en la época Monte Albán II, es decir, en el tiempo de la llegada de los zapotecas, son un capítulo propio y característico de la arquitectura zapoteca. Esas construcciones subterráneas muestran la estructura clara, sencilla y objetiva de todos los edificios zapotecas. Además de simples cámaras con techo plano y sin puerta, hay dos tipos más: una cámara cuadrangular, oblonga, cubierta con un arco falso, elemento constructivo que quizá se adoptó de la región maya; a este tipo pertenece la Tumba 4, donde, como ya lo dijimos al tratar de la pirámide, un arquitecto precortesiano logró —caso único y singular— construir una especie de arco auténtico. Un segundo tipo se caracteriza por dos alas laterales y la planta cruciforme que resulta de tal disposición; en la mayoría de los casos, el techo es plano. En ambos tipos de tumba se abren en las paredes nichos para las ofrendas, por lo general tres, a veces cinco. En una antecámara estaban las llamadas "urnas funerarias", obras de cerámica en forma de deidades, en cuyo lado posterior se encontraba una vasija, destinada con toda probabilidad a quemar copal. En su mayor parte son imágenes de Cocijo, dios zapoteca de la lluvia, cuyo jeroglífico es el signo zapoteca del año. Cocijo es representado como figura humana sedente; delante del rostro, sobre el cual serpentean culebras, lleva una máscara. Sobresale poderosamente la nariz en forma de pico de águila. La bífida lengua serpentina le cuelga hasta el pecho. También son frecuentes las representaciones de otras deida-

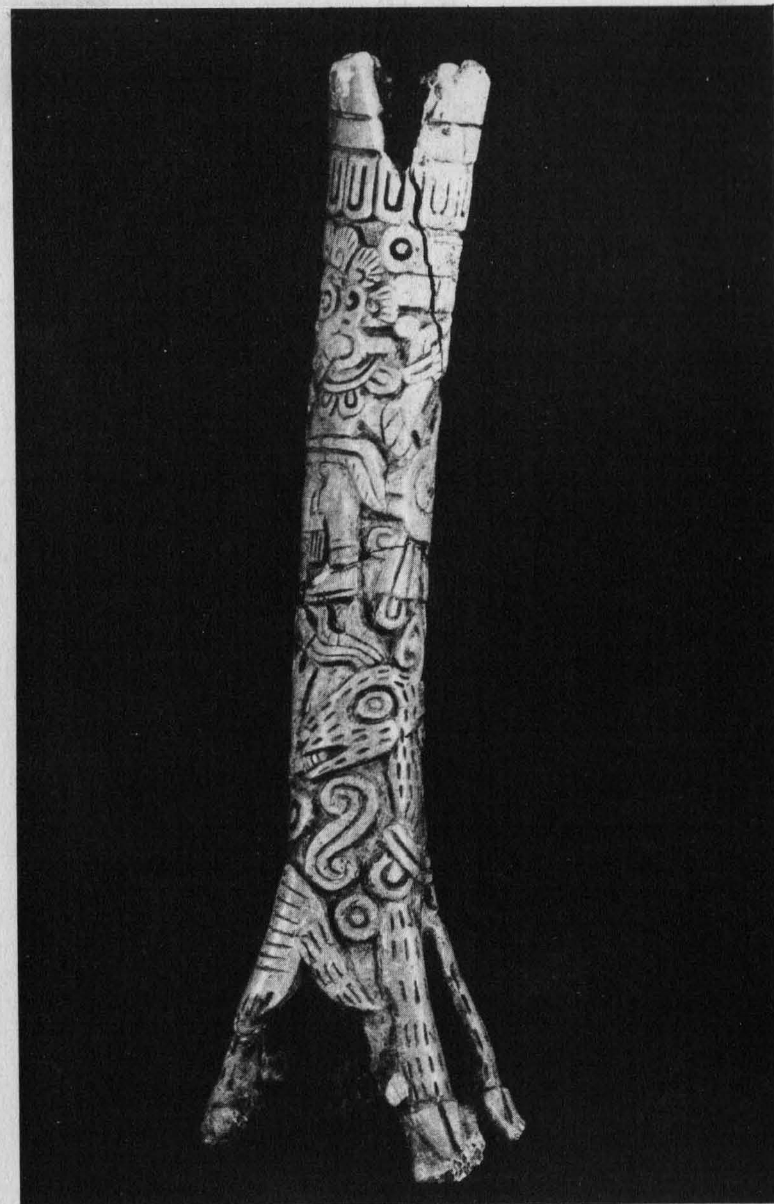


184. Figurilla de un esclavo arrodillado. Cerámica. Procede de Chalchicomula, Estado de Puebla. Cultura Mixteca-Puebla.

des: de Xipe, de la diosa del maíz, de la diosa 7-Serpiente. En la Tumba 77 se encontró una obra singular: una urna con cabeza de hombre, caracterizada con asombroso talento, que se distingue por el vigor de la concepción y por la forma cerrada de su estructura plástica. En otro de esos
178 monumentos, la Tumba 104, se ve afuera, dentro de un nicho por encima del pórtico, una estatua sedente del dios del maíz. ¿No evocan esos númenes en la antecámara de la tumba a los "guardianes de sepulcro" chinos, guías que enseñan el camino a la sepultura de un gran señor o que quizá muestren al espíritu del gran señor el camino que debe tomar desde la tumba. . .?

La urna funeraria es para el mundo zapoteca lo que la estela para el Maya Clásico: la forma escultórica típica. A pesar de que las deidades muestran múltiples atributos, a pesar de las ricas joyas que las adornan y que están reproducidas con sus más mínimas peculiaridades, la urna funeraria es escultura de un "pueblo de arquitectos", estructural y tectónica, escultura en que los detalles están subordinados a la masa y totalmente incorporados a la unidad del conjunto. Tal vez no es azar que en el ámbito mixteca se hayan encontrado muchas esculturas, pero hasta ahora ninguna urna funeraria.

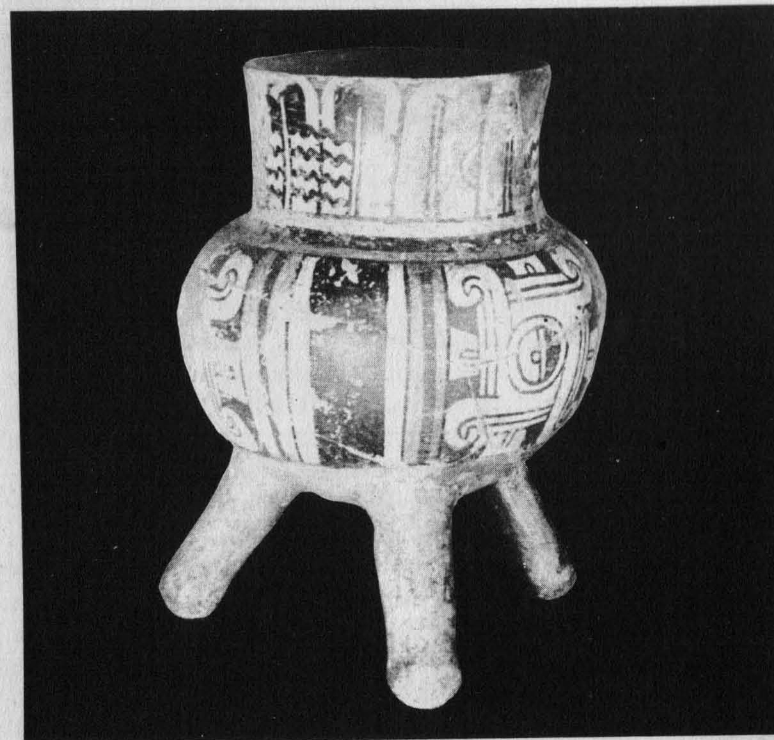
Los mixtecas, después de conquistar a Monte Albán y Mitla, no sólo se apoderaron de los templos, sino que instalaron a sus propios muertos prominentes en las tumbas zapotecas. Dejaron las cámaras tal como estaban y volvieron a usarlas. Eso llegó a extremos tales que en la Tumba 104 se halló una lápida, a primera vista enigmática del todo, que lleva afuera una inscripción mixteca y adentro otra, zapoteca. Los mixtecas aprovecharon esa losa que habían encontrado por ahí y que cumplía con perfección su finalidad, la de tapar la entrada, la voltearon y le pusieron otra inscripción. Es lo que sucedió asimismo con la célebre Tumba 7, una de las pocas que los arqueólogos no encontraron saqueada y en la cual se rescataron en 1932 aquellas joyas, valiosísimas y singulares incluso desde el punto de vista artístico, que en la actualidad llenan las vitrinas de una gran sala de exposición en el Museo de Oaxaca. No cabe duda de



185. Flauta. Hueso. Cultura mixteca.

que la arquitectura y la decoración de esta tumba son zapotecas. Zapotecas son las tres urnas, de las cuales la de en medio representa al dios del fuego y las otras dos a Cocijo. La lápida encima del pórtico lleva una inscripción zapoteca. Aun los objetos pequeños –los vasos, los metates– son zapotecas. Pero las joyas, como lo demostró Caso, son mixtecas. Una de las más bellas piezas, el pectoral con
182 la máscara del dios de la muerte, lleva el glifo del año de los mixtecas. Ahí cabe una sola explicación: los mixtecas volvieron a utilizar la tumba zapoteca. Es como si en este lugar la casualidad o el curso de la historia se hubiera servido de la coexistencia de arquitectura zapoteca y orfebrería mixteca, para demostrar la diferencia fundamental entre las dos culturas vecinas.

La región de Oaxaca está situada aproximadamente a medio camino entre Teotihuacán y Copán; colinda por el norte con el territorio nahua y por el sur con la zona maya. Bien protegida contra invasiones enemigas por su privilegiada situación sobre un altiplano, ésta no le impide desarrollar un intercambio comercial y cultural muy activo, tanto con el norte, Teotihuacán, como con el sur, la zona maya. Desde ambos lados se infiltran elementos culturales y artísticos. Ante los murales de la Tumba 7, Caso hace notar: "Es indudable la semejanza de esta pintura [zapoteca] con objetos de la cultura teotihuacana." Con más razón aún puede afirmarse esto respecto a los mixtecas, que, como lo demuestran su escritura y sus signos de los días, estaban orientados hacia la vecina civilización nahua. Se ha afirmado que la línea divisoria de las culturas (nahua y maya) pasaba por la región de Oaxaca; que el occidente, mixteca, pertenecía, en lo religioso y espiritual, a la Meseta Central, mientras que el oriente zapoteca, estaba bajo la influencia maya. Es indudable que los zapotecas, así como adoptaron varios elementos de Teotihuacán, también acogieron las sugestiones que les llegaban de la región maya. Pero en el fondo no se trataba de "influencias". Lo que pasaba era, como dice Joyce (*Maya and Mexican Art*), que "el ceramista zapoteca, al aceptar la inspiración de afuera, no se dejaba dominar por ella, sino que la adaptaba a su propio uso en



186. Vasija policroma. Cerámica. Cultura Mixteca-Puebla.

la producción de obras de arte que son 'características' en el sentido de que llevan el inconfundible sello de su psicología". Lo que dice Joyce respecto a la cerámica, lo podemos decir asimismo de la arquitectura, y quizá con mayor énfasis.

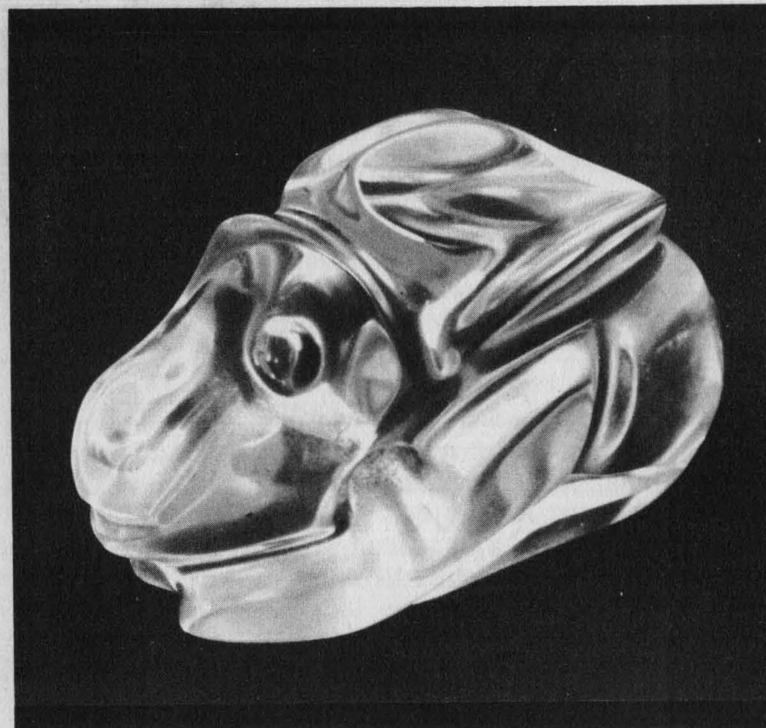
Existen en la cultura zapoteca varios elementos que con toda probabilidad son de origen maya: las barras para representar el número 5, el arco falso, la estilización de los tocados de pluma y, ante todo, las estelas.* Pero no hay

* Walter Lehmann (*Aus den Pyramidenstädten Mexikos*), discípulo de Seler y sin duda un eminente conocedor de las culturas mesoamericanas, aduce, como una de las pruebas de esa "influencia maya", la falta de Juegos de Pelota en Monte Albán. Reinaba entonces la opinión de que el Maya Clásico no conocía el Juego de Pelota y que fueron los toltecas los que lo introdujeron en

que atribuir demasiada importancia a la coincidencia de detalles aislados, objetos aislados, motivos aislados. Para poder hablar de influencias artísticas y dependencia artística, hay que averiguar la voluntad de arte y la dirección en que actúa.

Un objeto adecuado para una investigación de esta índole es la estela. Los zapotecas la adoptaron de los olmecas, de quienes la adoptó asimismo el Maya Clásico, pero no existe en la cultura mixteca –hecho altamente significativo–, que tiene mayor afinidad con las culturas del Altiplano Central. Ahora bien, ¿son idénticas las estelas mayas y las zapotecas? Sólo en su forma exterior: en ambos casos se trata de una lápida monolítica, cuyas caras están adornadas con representaciones o glifos en relieve y que se erigía en la cercanía de un templo o altar. Pero fuera de esto. . . Dijimos que la estela maya era una glorificación o auto-glorificación de los *halach-huinicoob.* No hay nada de esto en las estelas zapotecas (reunidas en el libro de Caso: *Las estelas zapotecas*). Como en las pinturas de las catacumbas, están
173 representados acontecimientos mítico-religiosos, mitos de dioses, hazañas divinas. Todos los relieves llevan en su parte alta –si ésta no está destruida– el glifo del Cielo. En cierto lugar de Monte Albán, cerca de un templo llamado "4 Puertas", y sólo en este lugar, se han encontrado ocho estelas en cuyos relieves vemos a algunos cautivos de guerra, junto a glifos que sin duda designan lugares. Pero aun estas estelas, cuyos relieves con toda probabilidad representan victorias de los zapotecas, llevan el jeroglífico del Cielo. Son monumentos consagrados a los dioses, a cuya ayuda se debía el triunfo. En las estelas zapotecas se manifiesta un sentimiento religioso bien distinto del de los mayas y un pensamiento artístico no menos distinto. Son bajorrelieves, no esculpidos tan profundamente como los de Naranjo y Yaxchilán; pero aquella disciplina arquitectónica, que confiere a la plástica de bulto su apoyo y su forma, alienta

Yucatán. Entre tanto se han descubierto canchas de Juego de Pelota en Copán, Palenque y Yaxchilán. De cualquier modo esa argumentación de Lehmann cayó por tierra al descubrirse en 1936 –tres años después de publicarse su libro– el Juego de Pelota de Monte Albán.



187. Conejillo. Cristal de roca. Cultura mixteca.

también en los relieves de las estelas zapotecas. En ninguna parte aparece –como en Quiriguá y Piedras Negras– aquella forma híbrida entre relieve y escultura de bulto redondo; no se aspira en absoluto a tal "desarrollo" del relieve.

En una comparación de orden estético, no hay que limitarse a una barata filología artística, ni hay que confundir la caza de motivos con una auténtica comprensión de los impulsos creadores y de la voluntad del arte. En última instancia no importa qué cosas y cuántas se adoptaron en alguna parte, sino en qué sentido se aprovechó lo adoptado. Los etruscos tomaron múltiples elementos de los griegos, con quienes mantenían un asiduo intercambio de bienes, e incluso de la población italiana aborigen, y, sin embargo,

nadie se ha basado en esto para poner en duda la originalidad del arte etrusco. Para la clasificación arqueológica de los objetos es importante registrar e interpretar la existencia de un mismo motivo en el ámbito de diferentes culturas; pero una investigación estética debe partir del espíritu creador realizado en la obra. Para estudiar el arte zapoteca, y más aún para averiguar el lugar que ocupa en el mundo de las culturas mesoamericanas, hay que considerar como factor decisivo la arquitectura de Monte Albán, la meditada organización de este conjunto urbanístico, la corporeidad maciza y orgánica de las pirámides, la sencillez de su estructura, que no necesita de accesorios, porque es rica, vigorosa y expresiva.

Los zapotecas —no importa qué es lo que adoptaron ni dónde— fueron artistas audaces y originales, que imprimieron su propio espíritu a todo lo que crearon, revelando en ello una voluntad de arte que está arraigada en lo arquitectónico y que tiende a lo monumental. El arte zapoteca no es maya, ni es teotihuacano. Es zapoteca.

VII. Los aztecas: el pueblo de Huitzilopochtli

La obra monumental del arte azteca es la Coatlicue Mayor del Museo Nacional de Antropología, que se encon- 188
tró en la ciudad de México, en el lugar donde antaño se hallaba el Templo Mayor de Tenochtitlan. Monstruosa, lo monstruoso monumentalizado hasta lo sublime. La historia de todas las artes conoce un solo caso parecido, una sola creación visionaria en que lo monstruoso está plasmado con idéntico vigor: el Infierno de Dante. Por cierto, Dante, hombre mediterráneo, introduce en su visión gótica rasgos de un humanismo griego. La grandeza de su Infierno, una de las obras representativas de la espiritualidad occidental, es grandeza clásica: todavía guarda relación con el mundo humano. El arte europeo, orientado hacia la antigüedad clásica, parte del hombre y conduce al hombre. Está basado en el concepto y en la medida del hombre. El arte del México antiguo —y no sólo en una creación monumental, como lo es la Coatlicue Mayor— parte del mito y conduce al mito. Conduce al hombre a una esfera de lo divino imposible de captar mediante conceptos y medidas humanos.

Coatlicue es una de las figuras más demoniacas del Olimpo azteca, más demoniaca que Huitzilopochtli y Tezcatlipoca.* Diosa de la Tierra, representa el principio de la generación primordial, aquel misterio que hizo concebir a Goethe el "reino de las madres". De su seno surgió todo ser, todo lo que vive y respira, todo lo que tiene forma: los dioses, los hombres, los animales y las plantas, el Sol, las estrellas, todo. Ella estaba antes de todo principio. Ella parió al Sol, engendrado en concepción inmaculada. Narra el mito que al limpiar las gradas del templo, Coatlicue vio caer del Cielo una bola de plumón, que metió en su seno.

* Cf. Justino Fernández: *Coatlicue*, primer tomo de una trilogía que intenta desarrollar, a base de sendas obras características (la Coatlicue Mayor, para el arte prehispánico; el Retablo de los Reyes, para el arte de la Nueva España; "El Hombre", mural de Orozco en la cúpula del Hospicio Cabañas, Guadalajara, para el arte contemporáneo), una estética del arte mexicano.

Cuando quiso ofrendarla a los dioses, había desaparecido, y ella se sintió preñada. Sus cuatrocientos (es decir, innumerables) hijos, las estrellas, indignados por la "deshonra" y aconsejados por su hermana Coyolxauhqui, la Luna, decidieron matar a su madre. Entonces salió del seno de la diosa una voz que dijo: "No temas nada." Y apareció Huitzilopochtli, armado de lanza y escudo, ataviado con un penacho verde en la coronilla y otro adorno de plumas en los pies. Se abalanzó sobre sus hermanos, los mató y con la serpiente de fuego cortó la cabeza a su hermana. En la escultura del Museo Nacional de Antropología, que repre-
200 senta la cabeza cortada de Coyolxauhqui, penden de ésta campanitas, alusión a su nombre, que significa "la que tiene cascabeles en el rostro". En la parte inferior de la cabeza está grabada la leyenda de esa lucha nocturna.

Coatlicue no sólo es la gran paridora, a quien se debe cuanta vida hay en la Tierra. Es también la gran destructora, principio y fin de todo ser terrenal. La madre Tierra devora a sus hijos, como Saturno, como aquel Saturno surrealista que Goya, ya viejo, pintó en las paredes de su solitaria quinta. Nada ni nadie se le escapa. Por eso la llamaban asimismo "comedora de inmundicias". Su vestimenta la forman serpientes, el animal que se arrastra sobre la Tierra, que es su cuerpo: "la de la falda de serpientes" es otro de sus nombres. De ahí la cintura de serpientes al pie de la pirámide de Tenayuca, uno de cuyos templos estaba consagrado a ella, el otro al dios solar.

La Coatlicue Mayor es un bloque de planta cuadrangular; un monolito ciclópeo, arquitectónicamente estructurado, que muestra el contorno de un cuerpo humano. Este contorno humano no es sino una vaga insinuación; no existe el propósito de "asociar" a la diosa con la figura humana. El artífice quiso expresar algo más grande, algo que rebasara todos los conceptos humanos. Referirlo a lo humano sería empequeñecerlo, restarle fuerza. Y así el contorno está entremezclado con detalles que revelan su condición nohumana, sobrehumana. En lugar de rostro, la diosa lleva dos cabezas serpentinas, de entre cuyas fauces abiertas asoman los colmillos y la lengua bífida. La cabeza cortada alude a



188. La Coatlicue Mayor. Piedra. Cultura azteca.

su carácter lunar. (En el México antiguo las deidades de la Tierra son a la vez deidades lunares.) También los muñones de los brazos terminan en cabezas serpentinas, y cabezas serpentinas son las manos. En lugar de pies tiene garras de fiera. Las serpientes significan chorros de sangre. Un collar de corazones humanos y de manos –de hombre– cortadas ciñe el cuello de la diosa y le cae sobre el pecho. El lado posterior de la figura (en el fondo no se puede hablar de su "lado posterior", porque tiene dos "lados anteriores") no es su espalda, sino una variante del lado delantero, compuesto de elementos casi idénticos. Enérgicamente, expresivamente, se destacan los detalles, que caracterizan a la deidad, su omnipotencia y sus propiedades, y que dan fe de un don de observación aguda. Es como si el artífice hubiera querido sacrificar el aspecto surrealista de la concepción a la representación realista de los detalles. Así parece. Pero en realidad –ya he insistido en ello varias veces– ese contraste es uno de los principios que rigen el crear mesoamericano. Caso, al hablar de la Coatlicue Mayor, dice que "la característica constante del arte indígena es la realidad en el detalle y la subjetividad del conjunto"; quizá sería mejor decir: el carácter visionario del conjunto.

Ante esta obra de arte se impone el término "surrealismo". No sólo porque el escultor azteca no se atuvo al precepto aristotélico según el cual le toca al artista "copiar a la naturaleza" –ni puede guiarse por él el contemplador–, sino sobre todo en vista de cierta afinidad entre el procedimiento empleado en la creación de la Coatlicue Mayor y el método artístico a que recurre el surrealismo de nuestro siglo. A un contorno general, que representa o sugiere una figura humana están incorporados –no sólo agregados en forma decorativa– elementos extraños, extrahumanos, como cabezas serpentinas, garras de fieras, etcétera.

En mi libro *El pensamiento artístico moderno* digo acerca del arte surrealista: "Se recogen elementos realistas, trozos de la realidad *–le plus grand nombre de restes optiques* (Breton)–; se arrancan de su relación, se sitúan en una relación ingeniosa y creadora; en una relación que nos sorprende por lo extraño de su contraste. Eso se llama

dépaysement." Es cierto que no debemos enfrentarnos con conceptos estéticos modernos a esa obra azteca, que fue creada desde una visión del mundo distinta del todo. El surrealismo de nuestros días brota de un escepticismo intelectual ante la caótica turbulencia de un mundo racionalmente organizado, ante la evidente problematicidad de un pensamiento racional y un cientificismo racional. Hay que ver en él la reacción provocada por ese racionalismo y su problematicidad, la fuga hacia el subconsciente, después de haberse comprobado que la conciencia, incapaz de penetrar en las profundidades, capta los fenómenos sólo de modo unilateral. Su misticismo es, en muchos casos, un misticismo intelectual. André Breton *(Manifeste du surréalisme)* habla del *hasard objectif.* Ese "azar" no existe para el hombre prehispánico de México: aun aquello, precisamente aquello que nosotros llamamos azar, lo inexplicable dentro de un acaecer por lo demás lógico, está previsto en su orden cósmico, se considera no como lo no-natural o lo sobrenatural, sino, al contrario, como lo natural. Podemos designar la actitud artística del México antiguo como "realismo mítico" (Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* Cap. "Realismo Mítico", p. 11).

Contemplando a la Coatlicue Mayor, nos preguntamos qué es lo que significa ese amontonamiento de detalles. ¿Qué significa, no desde la mentalidad nuestra, sino desde la del artífice que concibió la obra por encargo de una colectividad e interpretando el pensar y sentir de ésta? Sólo puede tener el objeto de exaltar el concepto de la diosa de la Tierra hacia una grandeza inconcebible, muy por encima de toda medida humana. La Tierra sustenta al hombre, la Tierra se lo traga. No es bondadosa. Lo que Knut Hamsun expresa en el título de su novela *Bendición de la tierra*, puede ser que exista también en aquel mundo; pero no cuenta.

Ella, diosa de la Tierra, madre de todo lo creado, determina la duración de ese *intermezzo* entre dos eternidades que se llama vida, ese breve rato deparado al individuo para caminar en la luz. No existe conjuro que contrarreste su obrar. Sólo hay plazos de gracia que pueden lograrse de ella

a fuerza de adoración y sacrificios constantes. En este concepto del destino humano se revela más claramente la trágica fatalidad que proyecta su sombra sobre la vida y el pensamiento del hombre azteca. No es la nada budista, el extinguirse en el Nirvana. Es la ley absurda que obliga al hombre a dejarse vivir por el destino, por un destino implacable y sin bondad, sin otro sentido más allá de su ley demoniaca.

189 Coatlicue es más que una figura entre otras, muchísimas otras del panteón mexicano; es encarnación de un concepto religioso-filosófico fundamental, de toda una concepción del mundo: la vida es un eterno nacer y morir, el morir es el supuesto del nacer, a todo nacimiento le precede una muerte. En esa gran obra azteca no se analiza nada, no se relata una u otra de las acciones legendarias y tremebundas de la deidad. No hay relato, no hay acción. En majestuosa calma, inmóvil, impasible –un hecho y una certeza–, la diosa está frente al espectador: monumento, símbolo, concepto. Y todos los recursos plásticos –decorativos a la vez que simbólicos–, los detalles todos, representados con claridad y precisión, las fauces y los cuerpos serpentinos, los corazones humanos y las manos cortadas, las garras de fiera: todo tiene el único fin de acentuar y dramatizar el tremendo poder de la diosa de la Tierra, para que el espectador, es decir, el creyente que devotamente se acerca a la imagen, lo recree en su imaginación. Debe ocurrir lo que Mallarmé recomendó alguna vez al poeta: *laisser au lecteur le soin de recréer.* El fin que se persigue no es la limitación de la fantasía (ya se ha hablado de ello en el capítulo "La espiritualidad del arte precortesiano" (p. 80), por el acercamiento de la obra a la realidad, sino la excitación de la fantasía. Insinuación desde lo metafísico, para liberar la fuerza visionaria en aquellos para quienes la obra es encarnación de lo divino. Si, según Lessing, la "depuración de la pasión" fue la meta del arte griego, se trata aquí –como en la danza sagrada, que transporta al danzante a un estado de arrobo místico– del desencadenamiento de una fuerza psíquica religiosa, de un desprendimiento del yo, de un extinguirse en la vivencia numinosa, del éxtasis místi-



189. Coatlicue. Piedra. Cultura azteca.

co de un mundo para el cual lo divino es lo inconcebiblemente monstruoso. Plutarco, asiduo huésped de la arreligiosa Roma, pensaba que a los dioses hay que amarlos, no temerlos. Dijo que creer en los dioses libera al hombre del temor y lo llena de desbordante alegría. Ferdinand Gregorovius (*Glanz und Untergang Roms*) opina que los dioses olímpicos, tal como vivían en la imaginación de Plutarco, "no son sino petrificaciones; pueden adornar un museo de arte, pero no es posible transformarlos filosóficamente en potencias éticas e intelectuales". Cuando el artista azteca representa a Coatlicue, a Mictlantecuhtli, el dios de la muerte, no menos pavoroso, o a Xólotl, guía del Sol en su camino al inframundo, no pretende esculpir una estatua de museo, destinada a causar emociones estéticas. Plasma una vivencia religiosa, que procede de una esfera más profunda y tiende a un ámbito mucho más allá de lo puramente estético.

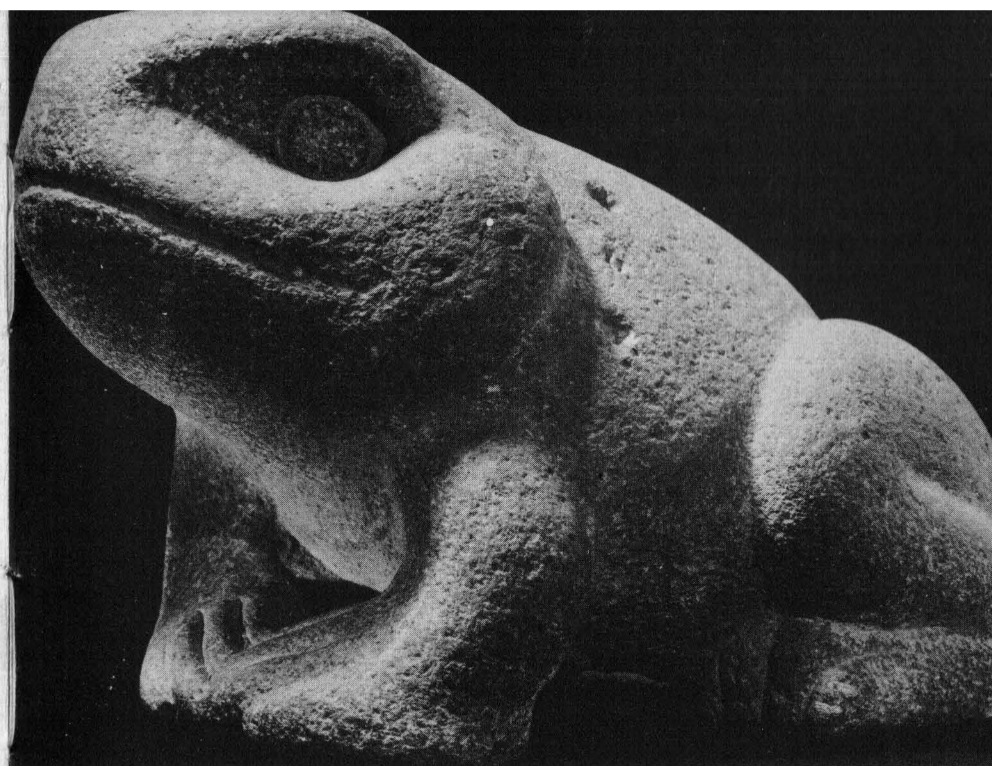
La Coatlicue Mayor lleva como pectoral una calavera. En
188 otras imágenes de la diosa, la calavera sustituye la cabeza.
Sin embargo, hay que considerar como los verdaderos dio-
182 ses de la muerte a Mictlantecuhtli y su mujer Mictecací-
huatl, los señores de Mictlan, que es el recinto de los muertos. Pero los dioses de la Tierra son asimismo númenes de la muerte (y además deidades lunares). Recordemos que el mundo inferior empezaba inmediatamente por debajo de la superficie de la Tierra.

En torno a la muerte gira el pensar, gira también el pensamiento artístico. En uno de los cantos de Nezahualcóyotl, príncipe de Texcoco, se dice:

Toda la tierra es una tumba y nada escapa a ella,
nada es tan perfecto que no caiga y desaparezca. . .

Lo que fue ayer ya no es hoy,
y lo que vive hoy no puede esperar ser mañana.

La calavera es el objeto predilecto de la representación, no sólo en el arte azteca, sino en todo el arte mesoamericano. Para celebrar el ciclo de 52 años, fin de una época



190. Rana. Piedra. Cultura azteca.

pasada, principio de una nueva, se colocaba en el Templo Mayor de Tenochtitlan una lápida conmemorativa, en cuyas cuatro caras se encuentran esculpidos huesos humanos y calaveras. Son los años muertos, los años vividos. Nada de ambiente de año nuevo, de esperanza para el porvenir. Innumerables calaveras, grandes y menudas, se labran del más duro y más valioso de los minerales, el cristal de roca. Las vitrinas de los museos del mundo están llenas de ellas. La más notable se halla en el Museo Británico. ¿Fantasía macabra? ¿Sentimiento trágico? Salvador Toscano (*Arte precolombino de México y de la América Central*) habla de un arte trágico. Depende de la interpretación. Hay que preguntarse si la interpretación nuestra, que considera la muerte como horrífico fin, como lo definitivamente irreparable, coincide con la de los aztecas, lo que es dudoso. El

azteca estaba familiarizado con la muerte. La muerte era para él un pariente cercano, el más cercano, del hombre; pertenecía a la vida como la sombra a la luz, formaba parte del sentido de la vida. "La muerte no engendra en él ni temor ni esperanza. El mundo está sujeto a la voluntad de los dioses y no puede subsistir sin el sacrificio del hombre" (Caso: *Trece obras maestras de arqueología mexicana*). Y no es nada remoto que la calavera haya sido precisamente el símbolo de la vida, tal como Coatlicue, "la que devora todo", es el símbolo de la Tierra.*

La religión de los aztecas es la más sangrienta y también la más fanática de todas las religiones mexicanas. Huitzilopochtli, su divinidad tribal, dios de la guerra y del Sol, es un bebedor de sangre. El corazón, símbolo de la vida, le está consagrado, la sangre lo alimenta. La sangre es la única sustancia que porporciona al Sol la fuerza necesaria para recorrer todos los días su camino por el firmamento. Las representaciones plásticas muestran cómo el astro absorbe la sangre con sus largos rayos, que parecen lenguas. Huitzilopochtli es insaciable, es ávido de sacrificios, ávido de prisioneros de guerra. Prisioneros de guerra, enemigos vencidos del pueblo azteca, traídos triunfalmente a la patria: he aquí su manjar predilecto. Todos los días hay que ofrecerle su alimento. Están bañados en sangre sus altares, las gradas de sus templos. Innumerables hombres son inmolados por sus sacerdotes. Según un dibujo del Códice Telleriano Remensis se sacrificaron veinte mil hombres en el día de la inauguración del Templo Mayor de Tenochtitlan.

En el culto a Huitzilopochtli, en esa fe en el poder y la invencibilidad de su deidad tribal, los aztecas fundan la fe en su propio poder. De ahí les viene un complejo de invencibilidad, y de ahí les viene la fuerza impulsora que los convierte en guerreros e imperialistas, que los llena de furor bélico. La conciencia de ser el órgano ejecutivo de ese numen vigoroso y militante es uno de sus potenciales de guerra, quizás el decisivo. A Huitzilopochtli deben su ascen-

* Cf. Westheim: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Cap. "Perecer para Nacer", p. 59, y Westheim: *La calavera*, México, 1953.



191. La Serpiente Emplumada, Quetzalcóatl. Piedra. Cultura azteca.

so y su grandeza. Se sienten orgullosos de ser "el pueblo de Huitzilopochtli", "el pueblo elegido por el Sol" (Caso). El les da audacia. Aquella audacia que rige los imperios. León-Portilla (*Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*) afirma que el misticismo guerrero no fue "impuesto" a los aztecas hasta el siglo XV, mediante la propagación del culto a Huitzilopochtli por Tlacaélel, el vencedor de Azcapotzalco (1439).

Es un pueblo imperialista. Imperialista es toda su manera de pensar.* La casta de mayor prestigio, al lado del rey, de los sacerdotes y de los mercaderes (*pochteca*), son los
29 guerreros de Huitzilopochtli, los Caballeros Aguilas, y los de Tezcatlipoca, los Caballeros Jaguares. Su tarea es suministrar alimento a los dioses, la más importante función social: pues la comunidad no puede subsistir sin la fuerza de los dioses, y ésta no debe menguar. Son, en el sentido más estricto de la palabra, soldados de Dios.**

Cuando hacen la guerra, sirven a los dioses. Tienen sus propios santuarios, adornados con sus emblemas. Ya en la cuna se impone al varón azteca su destino guerrero, como una consigna que regirá toda su vida. "Y pues nació para la guerra –reza la bendición que recibe el recién nacido–, muera en ella defendiendo la causa de los dioses. . . Plega a ti, señor, que este niño vaya a los cielos, donde se gozan los deleites celestiales y adonde van los soldados que murieron en la guerra."

Para los aztecas "la guerra es una forma de culto" (Caso). El modelo cósmico es la lucha que el Sol tiene que sostener noche tras noche con las potencias de las tinieblas: la Luna y las estrellas. "Las guerras terrenales no son sino

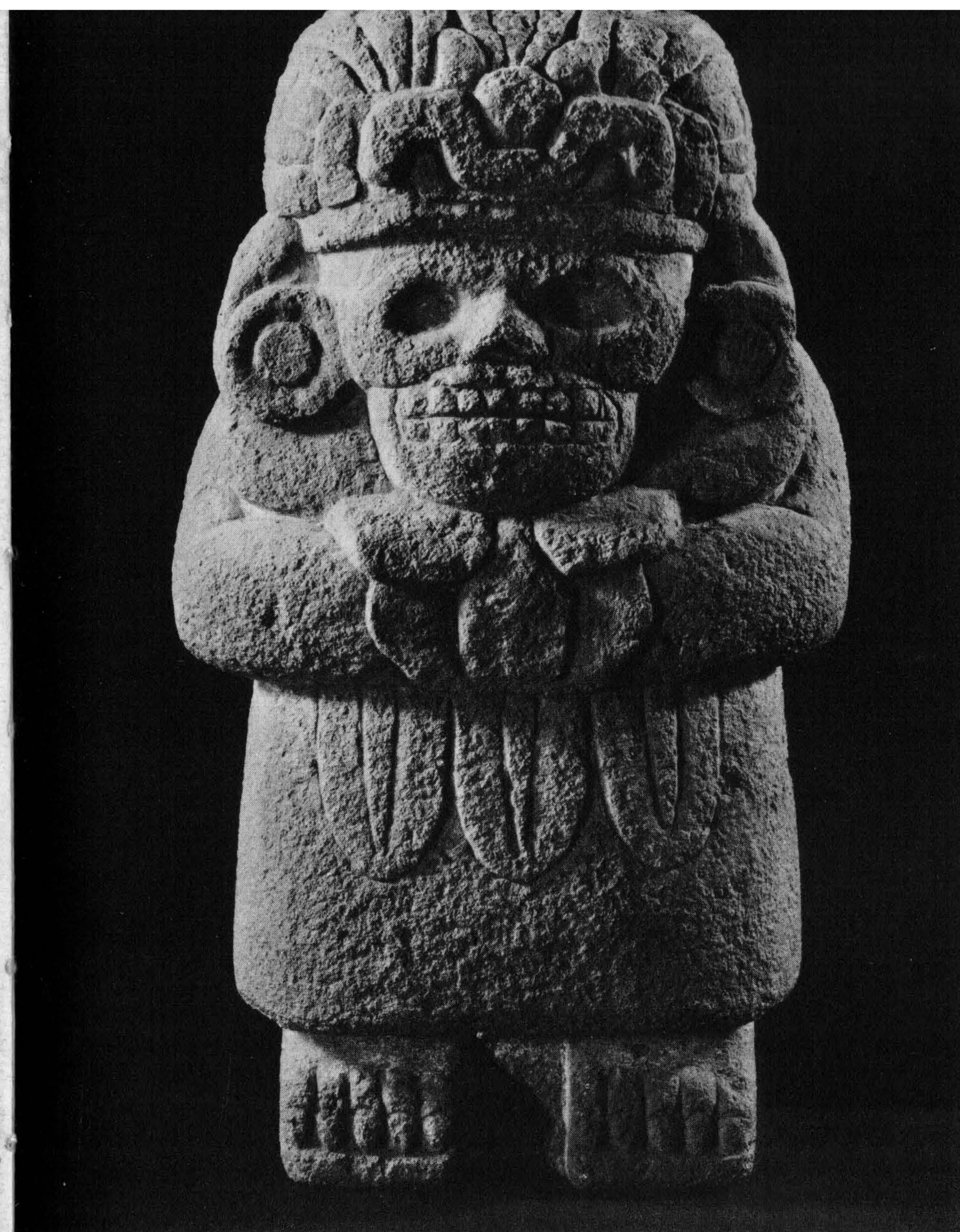
* Desde el punto de vista de la psicología de los pueblos no carece de interés que el glifo con que los aztecas representaban el número 20 era una bandera o estandarte. Veinte hombres –como observa Bernal Díaz– constituían entre los aztecas la más pequeña unidad del ejército (la "bandera" de la Edad Media, la centuria de los romanos).

** Entre paréntesis, ¿no se presentó igualmente como soldado de Dios Hernán Cortés, el gran adversario de los aztecas, que acabaría por destruir su reino? Y él mismo tenía la convicción de serlo. Al conquistar para la Corona de España una colonia, las riquezas de una colonia, uno de sus impulsos –para él el decisivo– era el anhelo de difundir en el Nuevo Continente la fe cristiana y de llevar a millones de almas la eterna salvación.



192. Coyote. Piedra. Cultura azteca.

un remedo de esos combates celestes" (Preuss, *Mexikanische Religion*). Por lo tanto es muy comprensible, agrega Preuss, "que los mexicanos pintaran a los hombres por sacrificar, destinados a alimentar al Sol, con la pintura propia de los dioses de las estrellas", es decir, les ponían una máscara negra en que los ojos figuraban como círculos blancos, el símbolo de las estrellas. Los aztecas dejaban con toda intención cierta independencia a algunas tribus que hubieran podido subyugar, con el fin de que nunca les faltara ocasión para guerrear y hacer prisioneros. En una conversación con Cortés sobre los tlaxcaltecas, Moctezuma dijo que ésa era la razón por la cual no los había sometido. Aludió con esto a la llamada "guerra florida", institución establecida por Moctezuma I Ilhuicamina (1440-1469). Se sabe que no todas las guerras de los aztecas eran "floridas", que había también guerras de conquista, planeadas por ellos deliberadamente y con fines realistas, fines políticos, bastante terrenales: la expansión de su reino, la sujeción de otras tribus, el botín. Pero aunque se desencadenaban estas guerras a raíz de consideraciones políticas, podemos suponer que el último móvil –el más profundo–, la recóndita fuerza motora, era siempre el culto a Huitzilopochtli. Puesto que los aztecas creían que con los incesantes sacrificios habían mantenido y aumentado la fuerza –dadora de victorias– de su deidad tribal, inferían de ello que su deber ante ella era seguir, fervorosamente, provocando guerras y haciendo sacrificios. Y nos podemos preguntar: ¿Fue aquello, como a menudo sucede, un imperialismo convertido en culto o una imperialización de lo religioso? Samuel Ramos, en su libro *El pensamiento en América*, compara a los aztecas con los romanos. Señala su gran perspicacia política, su temperamento belicoso y la estupenda rapidez con que supieron erigir un vasto imperio, su talento organizador y su capacidad para las obras de ingeniería. Hay aún más paralelos. Tal como los romanos trataban de absorber la cultura superior de los helenos, los aztecas procuraban asimilar la cultura tolteca. Sin embargo, existe una diferencia fundamental, fundamental precisamente en lo que concierne a la evolución artística: la actitud, diferente del



193. Figura. Piedra. Cultura azteca.

todo, ante lo religioso. Para los romanos, descreídos, la religión era una institución del Estado, y nada más. "La religión oficial de Roma estaba subordinada a los intereses del Estado, con la tendencia a adoptar cada vez más un carácter puramente formalista" (Arthur E. R. Boak: *A History of Rome*).

Tanto la organización como la ampliación práctica y material del Imperio constituían el fin de todos los esfuerzos, fin en que culminaba la metafísica del espíritu romano. Basándose en este hecho, dice Elie Faure (*El arte antiguo*): "En Roma, el verdadero artista, es el ingeniero, así como el verdadero poeta es el historiador y el verdadero filósofo el jurisconsulto." La misión del arte es glorificar al Estado y a los grandes estadistas: emperadores y generales. Las grandes obras producidas por el espíritu del arte romano son obras monumentales de ingeniería: puentes, acueductos, carreteras, arcos de triunfo, teatros, termas; y, en los bustos, las monedas y gemas, una escultura de retratos, sumamente objetiva, sumamente realista y racionalista. Los aztecas, fanáticos religiosos, no sólo eran creyentes, sino que toda su existencia —su vivir y obrar, su conducta social, sus guerras—, giraba en torno a la religión, era absorbida por ella. Y hasta el Estado era primero y ante todo una comunidad religiosa, creada por los dioses y para los dioses. El guerrero en el campo de batalla no moría por el Estado, sino por los dioses, para participar de la suprema felicidad, para incorporarse al séquito de Huitzilopochtli. Los famosos "circenses" de los romanos, los juegos deportivos, las luchas de los gladiadores, las carreras de coches y caballos, las cacerías de fieras, las funciones de teatro, eran espectáculos públicos, carnaval popular. Entre los aztecas no había festividades de carácter terrenal, para diversión del pueblo. Las innúmeras y suntuosas fiestas, con sus danzas sagradas, eran actos de adoración, de conjuro de los dioses. Se desarrollaban según ritos consagrados y giraban en torno a un punto culminante: el sacrificio, que provocaba en las masas un frenético éxtasis y les daba la convicción de que servían a los dioses y se granjeaban su benevolencia. No había escultura de retratos, ni arcos de triunfo. No conocían ellos la



194. Piedra de Tízoc. Piedra. Cultura azteca.

apoteosis del hombre, y si alguna vez se glorificaba una hazaña —caso bastante extraordinario—, como en la Piedra
de Tízoc, se trataba de un monumento destinado a colocar- 30/194
se en el templo, en alabanza a los dioses, en prueba de gratitud a la divinidad por la ayuda brindada. Angel Ma. Garibay K. (*Historia de la literatura náhuatl*) dice, refiriéndose a los cantares que tratan de la guerra, que "no se cantan victorias, sino que se celebra la tarea religiosa de contribuir a la existencia del mundo dando sustento a los dioses". Esta actitud nos explica también la significación de la Piedra de Tízoc. El arte romano, arte profano, es importante y creador sólo donde es arte profano. Cuando Augusto inventó a sus dioses convencionales, Roma y Augusto —el llamado Culto del Imperio—, y mandó hacer efigies de las nuevas deidades, el resultado fueron obras convencionales, olvidadas desde hace mucho por la historia del arte. El arte azteca es arte religioso, aun cuando incorpora a la creación rasgos realistas.

Cuando ese pueblo de guerreros penetró en el Valle de México, y aún mucho tiempo después, se vio obligado a

agotar todas sus energías materiales y espirituales en la tarea de asegurar su amenazada existencia. Aún no era posible un desarrollo cultural. Los representantes de la alta cultura en el Valle de México eran los toltecas. Los aztecas, impresionados por su superioridad cultural, su elevado espiritualismo y su potencia creadora, trataban de adaptarse a ellos.

La producción artística de Tenochtitlan estaba en manos de gremios compuestos en su mayor parte de familias toltecas. Como primer rey los aztecas eligieron a Acamapichtli, nieto del soberano de Culhuacán e hijo de Atotoztli, una princesa tolteca (Tezozómoc, *Crónica mexicáyotl*). Según la manera de pensar de la época esto significaba que el rey era descendiente de Quetzalcóatl, es decir, de estirpe divina, y que en vista de aquella antepasada, se consideraba de origen tolteca a todos los reyes aztecas. Descender de los toltecas era la ambición de los grandes de Tenochtitlan. Como se infiere del Códice Ramírez y de la obra de Durán, veinte de los principales decidieron dar al rey como esposa a sendas hijas suyas, "por ser él de linaje", como se dice en la *Relación de Genealogía.*

Es instructiva la comparación entre las estatuas de la
188/93 Coatlicue Mayor y la de Chalchiuhtlicue. En varios elementos formales podemos comprobar cierta coincidencia, y en lo esencial un contraste muy marcado. Al mismo tiempo nos damos cuenta de que ahí se perfila una de las etapas del camino que conduce del arte teotihuacano al arte azteca. Ambas obras, estructuradas como bloques arquitectónicos de silueta clara, están articuladas en zonas horizontales, aunque el escultor azteca ya no comprendió el principio rector del arte teotihuacano –la eliminación del carácter vertical, su transmutación en tendencia horizontal–, sino que sólo lo adoptó superficialmente. En ambas obras existió la intención de crear una imagen conceptual, un símbolo. Pero a pesar de las semejanzas estructurales la visión que rigió el acto creador es distinta por completo. La religiosidad teotihuacana es diferente de la azteca, con lo que no quiero decir que ésta haya sido menos auténtica, cosa que ni siquiera es probable. Lo que es más fuerte en los teotihuacanos es la aptitud para la abstracción, el poder de abstracción. La religiosidad teotihuacana nace en estratos más profundos que la azteca y abarca un ámbito más vasto. Hay en ella una honda sabiduría, aquello que los místicos cristianos llamaban "contemplación", el ansia y el don de penetrar hasta la médula, hasta el subsuelo, valga la frase, de la vivencia numínica. Lo material es depurado y cobra calidad de concepto abstracto. La forma de expresión muestra asimismo ese carácter conceptual. Una espiritualización perfecta también en los recursos plásticos, entre los cuales no hay ni uno que no constituya un valor formal pura y exclusivamente funcional. Toda sensualidad se extingue en esa, digamos transustanciación. La fantasía del artista teotihuacano, según lo expongo en el capítulo "Arte colectivo" (p. 56), es fantasía formal, fantasía plástica. Gracias a la fuerte condensación del lenguaje expresivo se logra monumentalidad. El arte azteca no llega a la contemplación. En sus obras se desahoga, frenético, un instinto salvaje; de sus obras grita el furor religioso. Creaciones extrañas, grandes y conmovedoras, en que se expresan vivencias más emotivas que espirituales. La visión contiene todavía elementos sensuales, restos de representaciones no transmutadas, que por lo tanto no pueden volverse Forma absoluta. Es una imaginación que, por cierto, aspira a lo conceptual y simbólico, pero que no puede o no quiere sacrificar del todo el hecho material. Con esa imaginación –que en la Coatlicue adopta carácter de fantasía macabra y monstruosa– procura impresionar, impresionar incluso los sentidos. Así presenta, dentro del conjunto monumental de la composición, aquellos detalles que fascinan no sólo como Forma, sino como fenómeno real. Detalles que faltan en la Chalchiuhtlicue: en ella apenas se insinúa lo indispensable, y aun esa escasa insinuación está transformada en función, es más valor formal que valor material. Caso habla, refiréndose a los aztecas, de la "bárbara originalidad de un pueblo joven y enérgico".

Ese pueblo "bárbaro, joven y enérgico", que llegó tan rápidamente al poder y a la riqueza –como los romanos–, ávido de demostrar pronto un afán de cultura que corres-

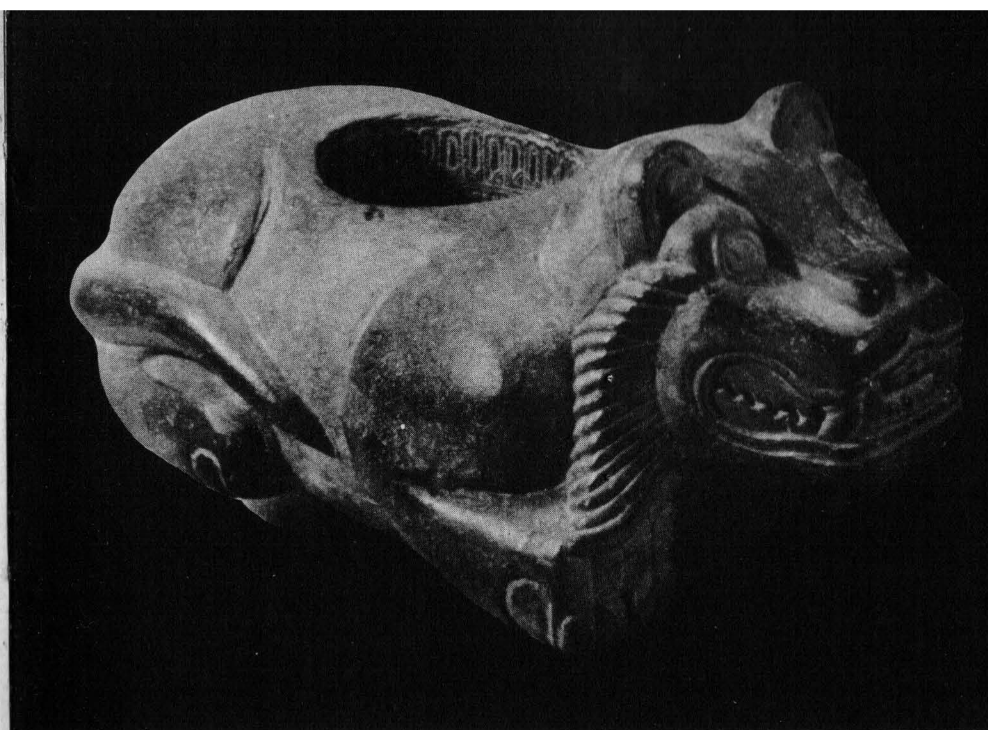


195. Figura sedente de mujer. Piedra. Cultura azteca.



196. Figura sedente de hombre. Piedra. Cultura azteca.

pondiera a la grandeza recién alcanzada, se atuvo a la tradición teotihuacana del Valle de México y logró asimilarse ciertos elementos formales, cierta postura artística, pero no la disposición espiritual característica de Teotihuacán. Es probable que los aztecas tuvieran más talento que los romanos: su "teotihuacanismo" era más auténtico que el helenismo romano. No adoptaron simplemente un repertorio de formas, que de todas maneras hubiera sido ajeno a su mentalidad. Pero aspiraban al efecto monumental, y para lograrlo les hacía falta la adecuada estrategia artística. En esta empresa Teotihuacán es para ellos guía y norte. Pero a veces –ya lo señalamos al hablar de la Coatlicue– adoptan sólo la forma exterior sin asimilar el espíritu creador de Forma. El ejemplo más ilustrativo en este sentido es el
197 Océlotl-Cuauhxicalli, el vaso de corazones en forma de tigre (Museo Nacional), de 2.75 metros de largo y casi 1 metro de altura, que fue encontrado en la ciudad de México. Comparemos este Océlotl-Cuauhxicalli, de estilo solemne y ceremonioso, por su tamaño y por su calidad una obra
198 característica del arte azteca, con el Océlotl de Teotihuacán. ¡Qué fuerza de abstracción en esta última obra! ¡Cuánta pureza en la concepción de la Forma de la que nació la visión, visión de lo supraterrenal! La escultura azteca, sin duda imponente, es más bien decorativa: Impresión estilizada de la naturaleza. La melena, los dientes, las garras, todo está estilizado. La monumentalidad se logró a fuerza de omitir y simplificar. Las fauces quedan convertidas en ornamento, en una línea cursiva muy decorativa. De las mismas líneas cursivas ordenadas en forma decorativa se compone también la melena. La masa del cuerpo, redondeada, es una sucesión de *crescendos* y *decrescendos*. En esta obra la energía creadora se revela en la seguridad y homogeneidad de la estilización. No hay propiamente originalidad, sino más bien un gran talento para lograr una disposición unitaria de los elementos formales y para poner los recursos plásticos al servicio de un efecto impresionante. Monumentalidad, no cabe duda, pero más bien una monumentalidad aprendida. No esa irrupción bárbara de lo elemental que en la Coatlicue nos atrae con fuerza misteriosa, con mágica



197. Océlotl-Cuauhxicalli. Piedra. Cultura azteca.

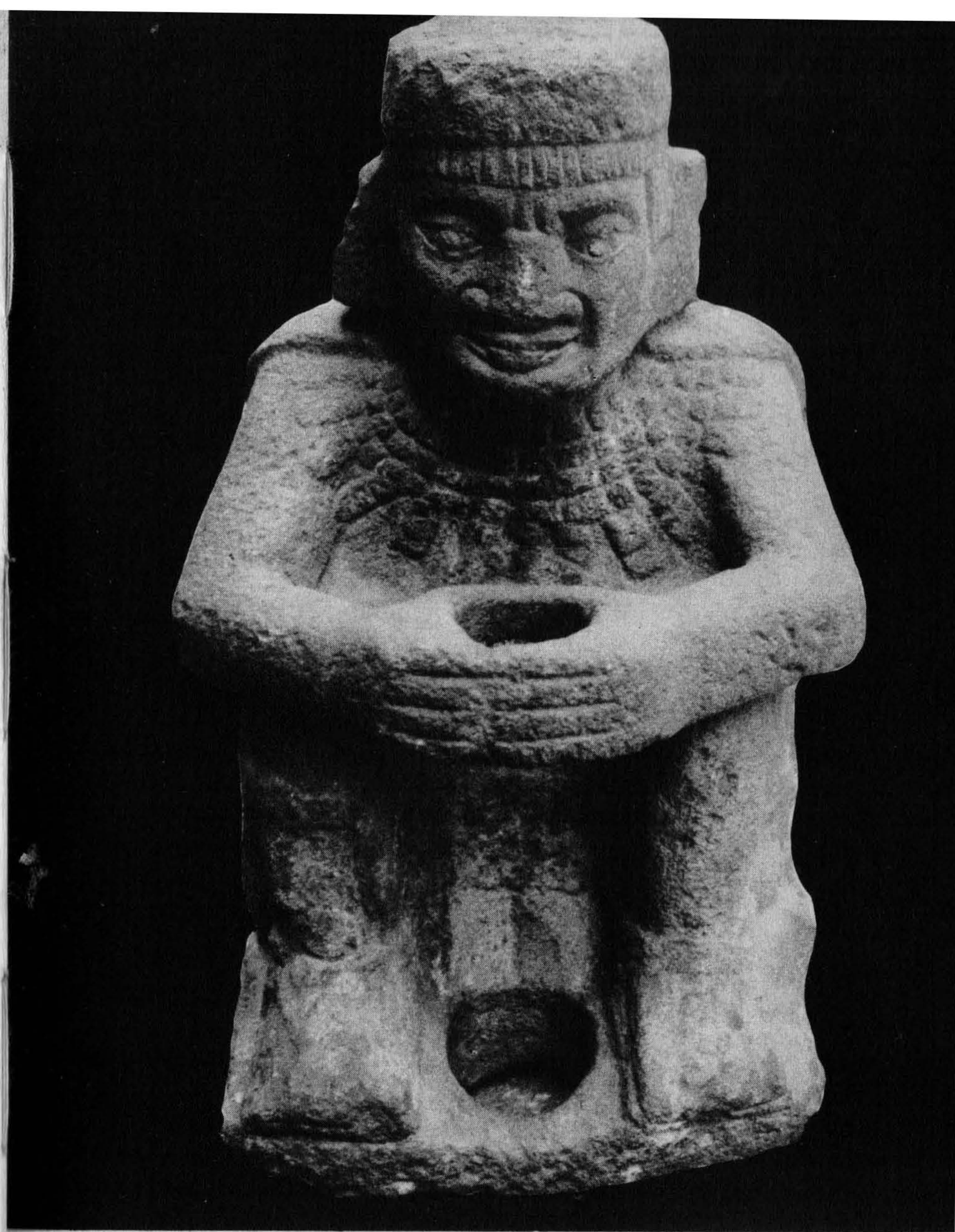
198. Océlotl-Cuauhxicalli. Onix blanco. Cultura teotihuacana.



fascinación.

La estilización, recurso esencial del arte azteca, su elemento expresivo por excelencia, no impide que la obra refleje la excelente observación de la naturaleza, ni perjudica la monumentalidad del conjunto. Joyce (*Maya and Mexican Art*) habla de "la extraordinaria energía que caracteriza a los aztecas, unida a su capacidad receptiva". (También en la plástica de tamaño pequeño logran esa monumentalidad.) Desarrollan un tipo que hay que considerar como específicamente azteca, no sólo por su frecuencia: la figura de un
196 hombre sentado con las piernas encogidas. Un ejemplo
199 magistral es el "Portaestandarte" o "Indio Triste" del Museo Nacional de Antropología, antaño figura de adorno en la escalinata del Templo Mayor de Tenochtitlan. Las piernas están estrechamente unidas al tronco, los brazos cruzados sobre los muslos: así se produce una masa de bloque cerrada. Las piernas son como columnas. La cabeza –otra masa cerrada–, cuya mirada fija está dirigida hacia adelante, se eleva por encima de ese bloque, que constituye una especie de zócalo para ella. Este zócalo no es de ninguna manera rígido, ni tampoco muestra la estilización decorativa del Cuauhxicalli-Océlotl: se revela ahí una gran sensibilidad, que articula la masa, imponiéndole un ritmo, y que caracteriza los muslos, las pantorrillas, los pies, bien observados en sus detalles. En las figuras sedentes femeninas la falda que envuelve las piernas proporciona la posibilidad de dar a la parte inferior del cuerpo una forma aún más cerrada. Simplificación, reciedumbre. Energía de un arte joven, viril, consciente de sí mismo, que ya logró sobreponerse a su complejo de inferioridad ante la cultura teotihuacana.

El elemento realista, contenido ya en el surrealismo de la Coatlicue Mayor, empieza a resaltar aquí enérgicamente, reprimiendo las fuerzas mágico-psíquicas gracias a las cuales aquella obra es tan grandiosa expresión de la religiosidad azteca. Observación de la realidad, sujeta a lo arquitectónico, sometida a una disciplina formal. En el sentido literal de la palabra esto no es realismo; es una estilización que parte de la vivencia de la realidad y que en algunas obras
200 –como la cabeza de Coyolxauhqui, con sus grandes superfi-



199. Portaestandarte, llamado "El indio triste". Piedra. Cultura azteca.

cies— recuerda el arte de la India.

Basado en todas esas tendencias, el arte azteca desarrolla un idioma plástico muy suyo, claro y lapidario. Claro y lapidario es asimismo el jeroglífico azteca, no misterioso como los glifos mayas, cabezas de dioses en que están insertos signos de sentido esotérico. Es tan impresionante como la mayúscula romana y, viéndolo bien, más decorativo. En el relieve de la Piedra del Sol el mito de la creación se narra con parquedad y precisión. No es posible narrar más objetivamente, con mayor precisión. Tienen la misma claridad los quince grupos de figuras grabados en la superfi-
30/19 cie circular de la Piedra de Tízoc. Y pensemos en la
escultura azteca de animales, clara y expresiva, en los tigres,
190/192 tortugas, ranas, langostas, perros, coyotes, en las serpientes,
emplumadas y sin plumas, y en esas grandiosas serpientes
191 cuyo cuerpo enroscado forma un monumento, una pirámide
cuyo vértice es su cabeza: observación de la naturaleza traducida en ritmo de la masa y ritmo de la Forma.

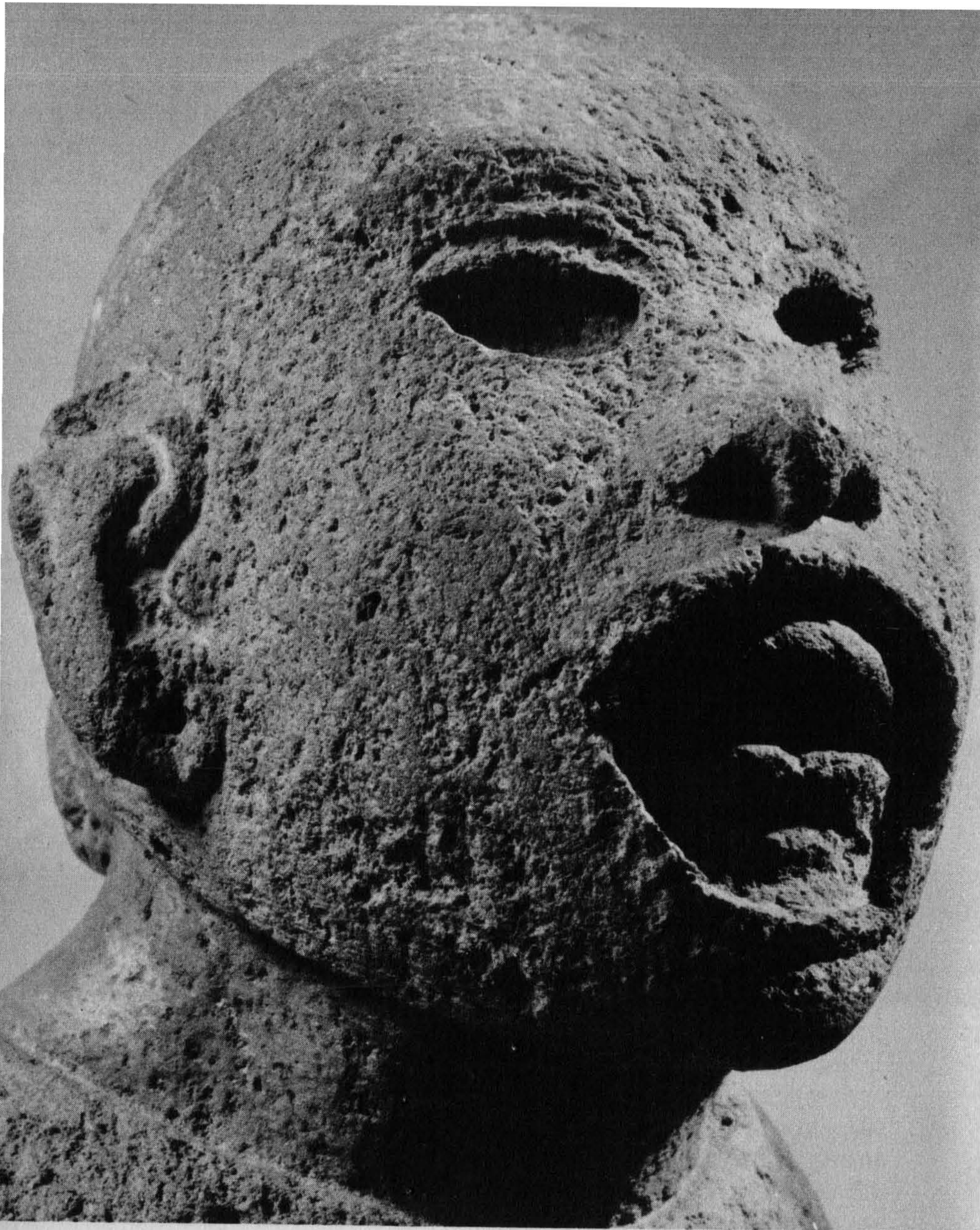
Recordemos que en el tiempo breve de su brillante ascenso el imperio azteca lleva a cabo una transformación radical de su estructura social. Al lado del sistema *calpulli*, que nunca desaparece del todo, surge un latifundismo, consecuencia de la repartición de las tierras conquistadas entre los generales de mérito. Surge una aristocracia militar, la de los Guerreros Aguilas y Jaguares, instituciones poderosas y con el tiempo enriquecidas, que llegan a marcar el compás en el Estado y que sin duda lo marcan asimismo en la producción artística. Lo demuestran el estilo que el arte azteca logra crear, la concisión, el laconismo de su idioma expresivo, el fondo de realismo sin retórica, que sin embargo ambiciona un efecto monumental, representativo. "Arte de soldados." Esta frase acuñada por Worringer (*Griechentum und Gotik*) para caracterizar el arte romano, la podríamos aplicar también al arte azteca. Por cierto, el Caballero Aguila, el Caballero Jaguar, no es un legionario romano ascendido a general. En él alienta la magia del culto a Huitzilopochtli. Es un soldado de Dios, desprendido de su yo. Se podría hablar de arte religioso militarizado.

El feudalismo tipo Aguila y Jaguar es distinto, es más



200. Coyolxauhqui. Piedra. Cultura azteca.

vigoroso que el feudalismo teológico de los mayas, que tiende al preciosismo y esoterismo. Es igualmente distinto del feudalismo de la nobleza francesa del siglo XVIII, para la cual el campo de batalla, la hazaña bélica, casi no pasaban de ser recuerdo de glorias ancestrales. El imperio azteca no dejó nunca, hasta su caída, de luchar y de hacer



201. Cabeza de una figura sedente de Xipe Tótec. Piedra. Procede de Tezcoco. Cultura azteca.

conquistas. Acaso podríamos comparar al guerrero azteca con el caballero gótico. El realismo gótico está asimismo impregnado de un sentimiento vital radicalmente religioso.
La cabeza del Caballero Aguila (del Museo Nacional de 29
Antropología) es una imagen simbólica; simboliza un concepto. El guerrero, cuyo rostro asoma por las fauces del ave-dios, es encarnación de la energía y el ímpetu bélico de Huitzilopochtli.

El imperio azteca, antes de derrumbarse, despliega un lujo deslumbrante, un boato y una pompa que nada tienen que envidiar al esplendor del Maya Clásico. Es conocida la entusiasta descripción que Bernal Díaz del Castillo hace de los soberbios edificios en que estaban alojados, en Tenochtitlan, los españoles, huéspedes de Moctezuma: "en palacios magníficamente construidos de piedras, cuya techumbre era de cedro, con espaciosos patios y habitaciones adornadas de las más finas colgaduras de algodón. Todo estaba adornado de obras de arte pintadas y admirablemente renovadas y blanqueadas, haciéndolo todo más delicioso la muchedumbre de los pájaros". Refinamiento del modo de vivir, que se refleja también en las manifestaciones artísticas. Surge un naturalismo trivial. La cerámica del periodo IV, periodo de Moctezuma II, renuncia a la tradición grande y sagrada: ornamentación geométrica, simetría, repetición rítmica, abstracción lineal. Se pone de moda la imitación de la naturaleza, "dibujos de aves, peces y plantas, ejecutados con la descuidada exactitud que caracteriza los dibujos japoneses en sepia, hechos con pinceles" (George C. Vaillant: *La civilización azteca*). ¡Qué camino desde la mágica fórmula de la greca escalonada y la concepción monumental de la Coatlicue Mayor hasta esa última etapa!

Pero aquello no es característico. Es sólo característico de un periodo, el último, cuyas fuerzas ya desfallecen, que ya siente la corazonada de la catástrofe inminente. En la gracia mundana hay que ver un síntoma de decadencia. El arte azteca era grande y original cuando su fantasía poderosa, bárbaramente audaz, se perdía vagando en la meditación en torno a la vida y la muerte.

Cuando los tarascos llegaron a la región de Michoacán, pusieron a una población el nombre de Nonoualco, según se infiere del Lienzo de Yucutácato. Nonoualco significa "tierra donde se enmudece", es decir, tierra de idioma extraño. Los tarascos tuvieron su propia lengua y la conservaron a través de los tiempos. Tuvieron también su propio lenguaje artístico, que no es de ningún modo un simple dialecto, sino por completo diferente del idioma plástico de los demás pueblos mesoamericanos: un arte propio, tanto por su contenido, como por su repertorio formal. A este horizonte cultural, designado por la arqueología como "Occidente de México", pertenecen también Colima, Jalisco y Nayarit. Es cierto que el arte de cada una de estas regiones presenta variaciones en los detalles –su nota peculiar–, que resultan en gran parte de diferencias en el oficio y que permiten la clasificación según puntos de vista estilísticos. Pero todas expresan una misma actitud fundamental.

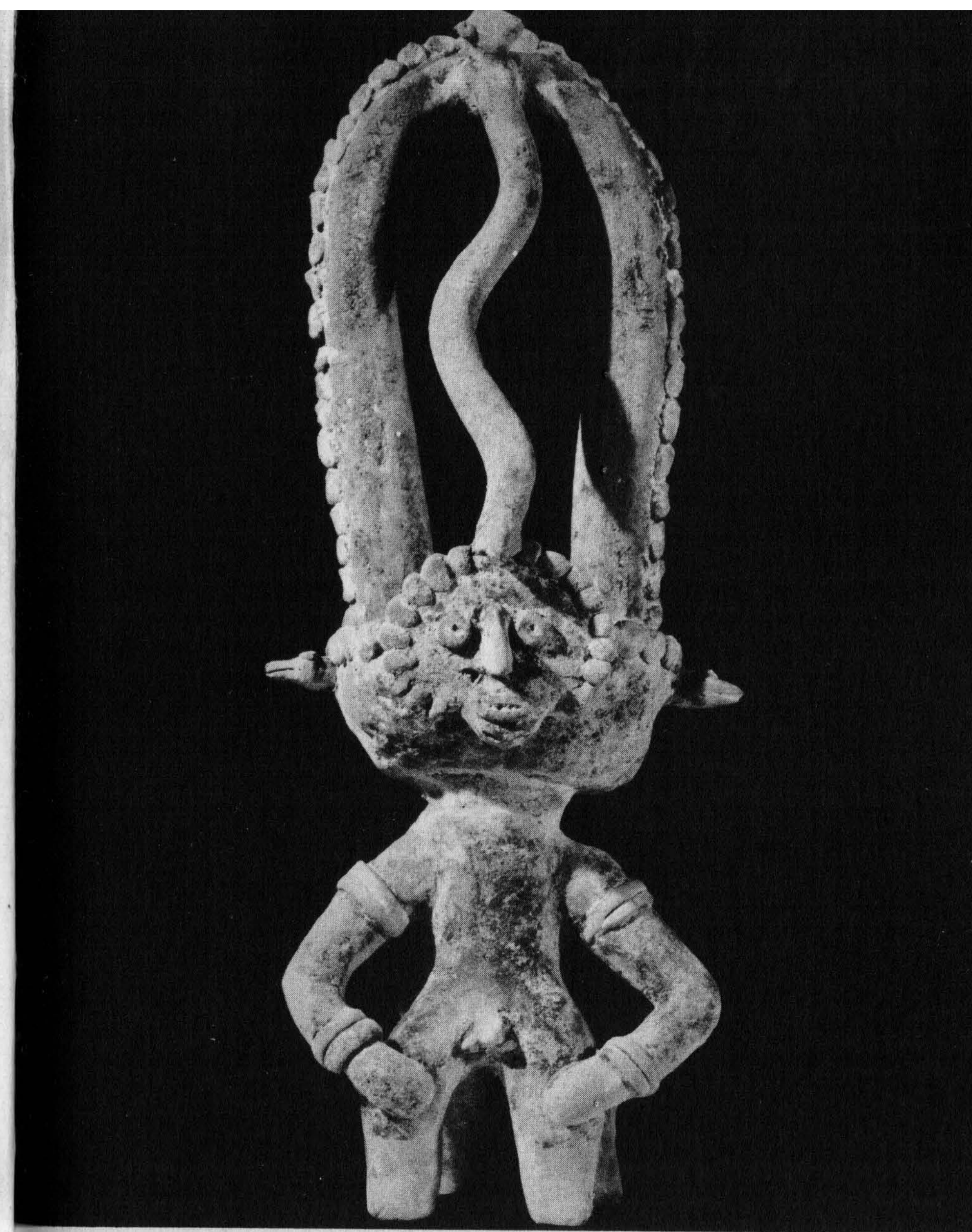
Mientras que el arte de Teotihuacán, el arte tolteca, el azteca y el zapoteca tienen una orientación esencialmente religiosa y un solo contenido, la representación de las divinidades y del acaecer mítico, la actitud del Occidente de México es mundana. Para la cerámica de esta cultura, conservada en innumerables ejemplares, parece que no existían los dioses. Lo que representa son hombres y mujeres, animales y frutas. Llama la atención el gran número de escenas de género. Hay guerreros con sus
206 armas: hondas, macanas, porras y hachas. Jugadores de pelota con sus trajes especiales. Caciques, músicos, acróba-
205 tas, bailarines y bailarinas. Mujeres amamantando a su hijo, desgranando una mazorca, moliendo el maíz, haciendo tortillas, peinándose o peinando a otras mujeres. Escenas de amor. Caciques llevados en sus literas por cuatro portadores; en muchos casos se halla sentada junto a ellos su mujer, a veces los acompaña un perro. Otros están sentados en un taburete, protegido, en algunas obras, por un baldaquín.



202. Figura femenina. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

207 Grupos de danzantes, bailando en torno a los músicos, al
son de los tambores y sonajas. Escenas domésticas: la casa,
portada rectangular, con su techo alto y empinado, que muestra rica
ornamentación pintada; en el zaguán están acuclillados el
marido, la mujer y los niños. Animales de muchas especies
–perros, monos (existe la figura de un mono que bosteza
con la boca muy abierta), tortugas, patos, garzas, pericos,
arañas, peces, tiburones– que en la mayoría de los casos
tienen forma de vasija, igual que las representaciones de
calabazas y diferentes frutas. Hay los más diversos objetos
de uso: armas, instrumentos de música, abanicos, espejos de
obsidiana. En las figuras humanas se destacan las caracterís-
203 ticas del tocado, muchas veces extravagante, y de la pintura
de los cuerpos, primorosamente ejecutada, cuyo objeto era
indicar la categoría social de la persona. Arte profano, que
se deleita en la descripción de la vida cotidiana y parece
ignorar aquello que para Teotihuacán y todo el mundo
nahua era lo único digno de representarse: lo supraterreno
y trascendental. "Uno de los abstrusos enigmas de nuestra
prehistoria" dice de los tarascos Salvador Domínguez
Assiayn (en la revista *Universidad Michoacana*, Vol. III).
Lucio Mendieta y Núñez (*Los tarascos*) advierte que "care-
ce el tarasco de voces metafísicas". Diego Basalenque (*Arte
de lengua tarasca*), que hizo investigaciones profundas en
este terreno, "no logró reunir una docena de voces que
pudieran servir de elementos de expresión de un pensamien-
to superior". No se han descubierto hasta ahora huellas de
jeroglíficos o indicios de que los tarascos hubieran desarro-
llado una escritura. "Los michuaques eran un pueblo de
pensamiento muy primitivo", afirma Seler (*Los antiguos
habitantes del país de Michoacán*). Si tiene razón, ese "pen-
samiento muy primitivo" coexistía con una asombrosa po-
tencia creadora.

La fuente más importante de las que nos informan sobre los tarascos y sus vecinos –con quienes luchaban constantemente, sin poder sujetarlos jamás– es la *Relación de Mechuacán*. La escribió hacia 1540, por encargo del Virrey D. Antonio de Mendoza, un monje franciscano dedicado a reunir las tradiciones de los indígenas. Por desgracia falta la



203. Figura masculina con tocado extravagante. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

primera parte de esta crónica, aquella en que se habla de las fiestas religiosas y del origen de los dioses. Con toda probabilidad el Consejo de Indias, temiendo que la descripción de ritos paganos pudiera favorecer la idolatría, la confiscó y tal vez hasta la destruyó. Una pérdida sensible. Quizás aquellos folios contenían la solución de los "enigmas abstrusos" a que se refiere Domínguez Assiayn. Esa pérdida lo es también para la investigación estética, y más aún en vista de la escasez de las informaciones proporcionadas a este respecto por las otras fuentes, por ejemplo por la *Crónica de Michoacán* de Fray Pablo Beaumont. Un conocimiento más profundo del pensamiento religioso de los pueblos del Occidente de México nos hubiera explicado cómo surgió ese arte, que es, igual que el idioma de los tarascos, un enclavado dentro del México antiguo.

Entre las ofrendas sepulcrales encontradas en la zona propiamente tarasca, así como también en Colima, Jalisco y Nayarit, abundan las figuras de perros. Figuras asombrosas, en que los datos proporcionados mediante una observación perspicaz de la naturaleza están transformados por una audaz concepción creadora. Algunos de esos perros llevan una
54 máscara de hombre, prueba de que entre los tarascos existía, como en todos los pueblos de la Meseta Central, la creencia del viaje al mundo inferior, que el difunto tenía que emprender guiado por el can (el disfraz de Xólotl). No es necesario en absoluto que los tarascos hayan adoptado esta creencia de los pueblos circunvecinos; ésta muy bien puede ser una tradición conservada desde los tiempos arcaicos: también en las tumbas cerca de la Pirámide de Cuicuilco se ha encontrado ese perro conductor de los muertos.

Seler hace notar que "en sus rasgos esenciales el calendario tarasco debe haber sido idéntico al calendario mexicano". El sistema teogónico, la adoración del Sol y de la Luna, los sacrificios humanos, el juego de pelota dan asimismo fe de una gran afinidad en muchos terrenos.

José Corona Núñez (*Mitología tarasca*)* logró reconstruir el panteón tarasco. La deidad más antigua y que gozaba de

* Fondo de Cultura Económica, 1957, 116 pp.



204. Vasija en forma de un hombre sentado. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

mayor veneración era Curicaueri, el dios del fuego. Su hijo, deidad tribal de los tarascos, llamado asimismo Curicaueri, era el dios solar. (El Sol es la bola de fuego en el firmamento.) Como al Huitzilopochtli azteca, lo simbolizaban el águila y el colibrí. La voz tarasca para "colibrí" es *tzintzuni.* De ahí el nombre de la capital, Tzintzuntzan, que significa "donde está el colibrí". Objeto de adoración especial eran Xarátanga, diosa de la Luna, y Cuerauáperi, "la Creadora", madre de los dioses. Corona Núñez pudo comprobar también la existencia de tres animales simbólicos de los dioses de la muerte: el topo, la ardilla y la comadreja. La investigación de Seler llega al resultado de que "entre los mexicanos y los michuaques existía una afinidad profunda en cuanto a los conceptos religiosos y en gran parte también con respecto a las prácticas del culto". De acuerdo con esto podría suponerse que había también cierta afinidad en las manifestaciones artísticas. Pero ocurre todo lo contrario. ¿Cómo explicarlo?

Es posible y hasta probable que los tarascos adoptaran gran número de los ritos establecidos entre los pueblos del Valle de México, pero que su "pensamiento muy primitivo" no lograra desarrollar una religiosidad idéntica; que ya hubiera sacerdotes, templos y un ritual, pero que en el pueblo vivieran concepciones mágico-religiosas de tiempos anteriores, muy remotos. Esto puede deducirse del carácter de la creación artística. El arte tarasco, como el de todas las altas civilizaciones mesoamericanas, se desarrolla sobre la base de la cultura designada por los arqueólogos como "preclásica". Hay numerosas obras pertenecientes a ese arte en que todavía se manifiesta lo que quisiera yo designar como "realismo ingenuo".

Los tarascos llegan a desarrollar un oficio de expresividad vigorosa, que logra transmutar la Forma natural de acuerdo con una sensibilidad estilística muy marcada y muy suya. Aprenden a configurar el cuerpo en sus tres dimensiones. Se esfuerzan por representar al hombre y al animal en toda su
209/212 movilidad, por captar las torsiones, vueltas, intersecciones de los cuerpos, por crear dinamismo. Nada de la forma de bloque cerrado, nada de la hierática solemnidad de las

figuras teotihuacanas, aztecas y zapotecas. El ver del Occidente de México es un ver impresionista; la meta de su arte es fijar lo que se lleva el momento. Es prueba de gran seguridad, de exquisito tacto artístico que nunca se rebase cierto tamaño pequeño, que nunca se pierda de vista el carácter juguetón e improvisado de la obra. Las formas geométricas, abstractas, de que se sirvió el escultor teotihuacano para estructurar la Chalchiuhtlicue, de que se sirvieron también los egipcios, llevan inherente uno de los supuestos de la creación monumental. Si los "bocetos de movimiento" de los tarascos, que procuran imitar la animación del modelo natural, se amplificaran a un tamaño natural o mayor todavía –ambición fatal de gran parte de nuestra escultura contemporánea–, el resultado sería aquella banalidad que ni siquiera Rodin supo evitar en todos los casos.

Los tarascos no consiguen desarrollar espiritualmente los fundamentos arcaicos en que se basan. Pero logran intensificar la observación de la realidad que caracteriza las creaciones de la cultura preclásica. No sin razón se ha designado el arte tarasco como "arcaico evolucionado". También Teotihuacán construye su arte sobre los cimientos de la cultura preclásica; pero su modo tradicional de expresión se tiñe del pensamiento mágico-religioso que supo elaborar. A ello debe el arte teotihuacano la grandeza de un estilo de símbolos monumentales, propios para dar forma plástica a representaciones metafísicas. Entre los tarascos no hay nada de eso. Su arte tiene otro horizonte: principio y fin es para él lo que perciben los sentidos. De allí viene, hacia allí va.

El arte tarasco, visto como conjunto, es alegre, lleno de exuberante alegría de vivir. No conoce aquel estremecerse ante el demoniaco hálito de los dioses, que nunca cesan de amenazar la existencia del mundo y del hombre. Es significativa una de las tradiciones míticas. Cuando los dioses supieron la noticia del cambio radical causado por la llegada de los españoles, prorrumpieron en quejas, diciendo que después de la creación de la luz se había acordado que no se repetiría el fin del mundo; que la tierra ya viviría en paz, sujeta al orden una vez establecido. Tal era la seguridad en que vivía el mundo tarasco. Su arte revela una gran confian-



205. Mujer con niño. Cerámica. Procede de la región tarasca. Cultura del Occidente.



206. Guerrero armado con porra. Cerámica. Procede de Nayarit. Cultura del Occidente.

za del hombre en sí mismo, también única en el México prehispánico. No creó nada comparable a la representación azteca de Coatlicue. Es cierto que desempeña un papel de cierta importancia la diosa Cuerauáperi, "la Creadora", una especie de Coatlicue tarasca, pero falta el elemento que es lo que propiamente da vida al mito de los pueblos mesoamericanos y al cual éste debe su profundidad y tensión: el sentimiento trágico de la vida. Cuando el arte azteca representa la serpiente o el jaguar, éstos no sólo son símbolos divinos; en su configuración se percibe siempre el estremecimiento provocado en el creyente por el concepto de "serpiente" o de "jaguar". En el mundo de los tarascos faltan conceptos de esta categoría. Su arte carece de tal dimensión: acepta el hecho real, como real. Sin reservas y sin interpretación metafísica se atiene, gozoso, a la apariencia exterior del objeto y lo representa con manifiesto deleite en la variedad que se ofrece al ojo. Para él la vida es interesante, no enigmática, ni demoniaca. Crea sus graciosas obras, libre de angustias y penas, henchido de un optimismo innato. Característico es cierto aire de superioridad irónica, que con frecuencia se expresa en forma de caricatura. Lo sexual no sólo se acentúa, sino muy a menudo se exagera, y con fruición. Parece que la pipa en forma de falo era un objeto muy generalizado. Paul Kirchhoff (*Catálogo de la exposición "Arte precolombino del Occidente de México"*) encontró cierto tipo de figuras masculinas vestidas "que dejan sus genitales descubiertos". También habla de hombres que "llevan un falo postizo, así como de algunos individuos que exhiben falos de dimensiones extraordinarias". Otra particularidad del arte del Occidente de México son figuras de hombres que tienen suspendido debajo del
206 ombligo un caracol marino, símbolo de la fecundidad, por
lo general reservado a la mujer. Desde el punto de vista artístico ese caracol es un apéndice que destruye la unidad de la superficie del cuerpo, lo que permite la conclusión de que era muy importante agregárselo. Kirchhoff afirma que la homosexualidad masculina era públicamente reconocida. Menciona "figuras de hombres con vestidos de mujer y desempeñando ocupaciones femeninas". Muchas de las gra-



207. Grupo de bailarines. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

208. Pareja. Cerámica. Procede de Nayarit. Cultura del Occidente.



ciosas joyas artísticas expuestas en las vitrinas de los museos y en colecciones privadas, ante las cuales se extasía el conocedor, son ofrendas sepulcrales, creadas no para deleite de los vivos, sino para acompañar a los difuntos al inframundo. El intenso culto a los muertos es un rasgo característico del Occidente de México. El entierro de un difunto prominente era motivo para desplegar un lujo notable. Además de las cámaras mortuorias subterráneas había verdaderos mausoleos, de los que hablaremos más adelante, al tratar de la arquitectura de este pueblo. Entre los tarascos se incineraba al muerto, igual que entre los pueblos nahuas. Tratándose de un gran personaje le seguían al más allá –es decir, eran sacrificados durante las ceremonias funerarias– sus mujeres, sus esclavos y los corcovados y enanos que habían pertenecido a su séquito en calidad de seres a quienes los dioses habían dotado de virtudes mágicas. Como en otras partes también se enterraban con el difunto sus armas, joyas y otros objetos de valor. Mientras que los pueblos del grupo nahua acostumbraban atar al fardo mortuorio una máscara, que era más un "retrato de la personalidad" que una efigie, en las tumbas tarascas se encuentran figuras cerámicas que pueden considerarse como auténticos retratos del muerto. La corporeidad material se inmortaliza, se conserva "mágicamente. . ., es decir, mediante la transmutación del cuerpo carnal a la imagen escultórica", como escribe Toscano (*Arte precolombino. . .*, op. cit.). Con toda probabilidad es acertada la suposición de que muchas de las figuras masculinas y femeninas que surgieron de las cámaras mortuorias eran retratos de los allegados del difunto o de los seres que habían dado esplendor a su existencia: mujeres, guerreros, músicos, bailarines y bailarinas, su animal totémico. Es más: dada la creencia de que en el más allá el muerto continuaba su vida tal como la había llevado en este mundo y que no debía faltarle ninguna de las cosas agradables de que había gozado, esta vida se reproducía con frecuencia en obras de miniatura, que parecen juguetes. Se quería que el difunto creyera encontrarse en su medio acostumbrado. Involuntariamente se recuerdan los relieves egipcios de la tumba de Meten, en Abusir y Sakkâra, que



209. Figura masculina sentada. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

describen con todos sus detalles el mundo que el muerto abandonó. Pero la misma finalidad a la que sirven en Egipto esos relieves monumentales, la persiguen en el mundo del México occidental aquellas fascinantes miniaturas figulinas.

Ni las descripciones de la realidad cotidiana, ni el culto a la personalidad se encuentran en otros ámbitos del mundo prehispánico, abstracción hecha de los relieves esculpidos en las estelas del Maya Clásico, que quizá podamos considerar como retratos. El carácter mundano que ahí se hace patente no sólo es contrario a la mentalidad de aquellos pueblos, sino que lo rechazan con toda energía. La pintura mural en la Tumba 104 de Monte Albán representa una solemne procesión de los nueve Señores de la Noche. En el nicho
178 por encima de la misma tumba está entronizado, como guardián, el dios del maíz. Las urnas funerarias están adornadas con la figura de Cocijo, deidad tribal de los zapotecas, o de Xipe o, a veces, con la de la diosa 7-Serpiente. Todas las imágenes hablan del mito y de los dioses, jamás de la persona del difunto, ni de sus hazañas, ni de las condiciones de su vida. Esta diferencia es importante. De ella hay que deducir que en la región del Occidente de México, a pesar de los muchos usos rituales adoptados de otras partes, la actitud religiosa fundamental era muy distinta de la que prevalecía en las otras culturas del México antiguo.

Las crónicas refieren que entre los tarascos el culto totémico estaba ampliamente difundido. Corona Núñez escribe que los tarascos "se creían descendientes de grandes rocas. Quizá ésta sea su creencia totémica más antigua". Y cabe preguntar si las innumerables figuras de animales –entre las cuales hay muchas que parecen obras surrealistas, como aquel pez con cabeza de hombre o aquel torso de una figura masculina cuyas piernas terminan en cabezas serpentinas, ambos de Colima, ambos de la colección de Diego Rivera– son acaso representaciones de animales totémicos, en contraste con las figuras de animales de los pueblos nahuas, que simbolizan deidades.

El nombre de "tarascos", según Orozco y Berra (*Historia antigua y de la Conquista de México*) lo pusieron los



210. Figura sedente. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

españoles a los pobladores de la región del Lago de Pátzcuaro. Cuando en el año de 1522 los conquistadores empezaron a penetrar en Michoacán, Calzontzin, el último soberano de la nación, y los miembros de la corte procuraron granjearse su amistad. Les dieron a sus hijas como mujeres y los llamaban "yernos", palabra que en su lengua es "tarasco". Como los españoles oían esta voz frecuentemente, creían que se trataba del nombre del pueblo, que en realidad es –en lengua "tarasca"– *purépecha.*

En lo que atañe al origen de los tarascos difieren las opiniones de los expertos. Se sabe que en la región de Michoacán encontraron a una población primitiva de lengua náhuatl, los tecas; que la sojuzgaron y que fundaron su capital, Tzintzuntzan. La comarca, con sus lagos y sus caudalosos ríos, es rica; el clima, favorable; el suelo, fértil. No faltaba el agua, abundaba la caza, y la pesca completaba la alimentación. (La palabra *michoaque* significa "habitantes del lugar del pescado".) Había obsidiana, valiosa materia prima para fabricar navajones, armas y espejos, utilizada por los tarascos también para labrar joyas. Daniel Rubín de la Borbolla encontró en la tumba 25 de Tzintzuntzan un valioso bezote de este material (conservado en el Museo de Morelia) con incrustaciones de oro y mosaico de turquesa. Parece que la vida no era dura en ese mundo. Las crónicas hablan de bienestar y riqueza. Según ellas, los tesoros arrebatados a Calzontzin por Nuño Beltrán de Guzmán eran fabulosos, aunque ni remotamente suficientes para aplacar su insaciable hambre de oro. La *Relación de Mechuacán* informa que en "la casa llamada del Aguila", santuario de Curicaueri, que era al mismo tiempo la tesorería del soberano, se guardaban doscientos escudos de plata, muchos tocados, igualmente de plata, con los cuales se adornaba a las víctimas destinadas al sacrificio, y cuatrocientos –número que en los idiomas de los pueblos mesoamericanos significa "innumerables"– discos del mismo metal. También las representaciones artísticas hacen suponer un nivel de vida elevado. Las cerámicas que se han conservado representan hombres y mujeres con ricos adornos: narigueras, orejeras, bezotes, brazaletes y ajorcas. Sierras altas y ríos anchurosos



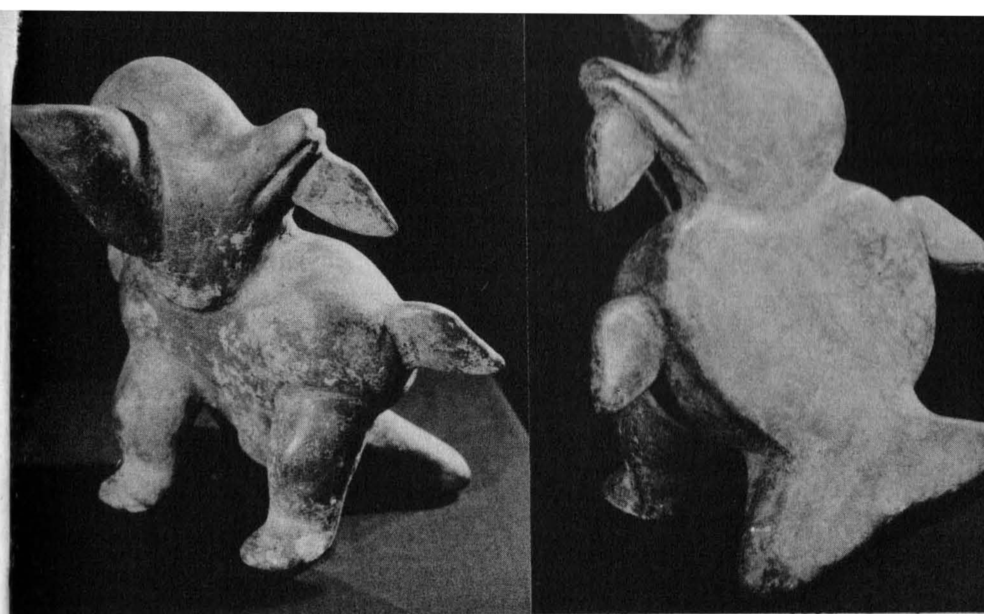
211. Figura masculina sentada. Cerámica. Procede de Nayarit. Cultura del Occidente.

(el Balsas y el Lerma) ofrecían protección contra invasiones. Los tarascos, excelentes guerreros, no fueron dominados jamás por otros pueblos. Fracasaron repetidos intentos de los aztecas de penetrar en su región.

En resumen, las condiciones eran propicias al desarrollo de una producción artística de gran aliento. Lo paradójico es que a pesar de ello los tarascos no hayan llegado a la monumentalidad. No crearon ni una arquitectura imponente, como lo es la de los zapotecas en Mitla y Monte Albán o la de Teotihuacán y Tula, ni tampoco una plástica monumental.

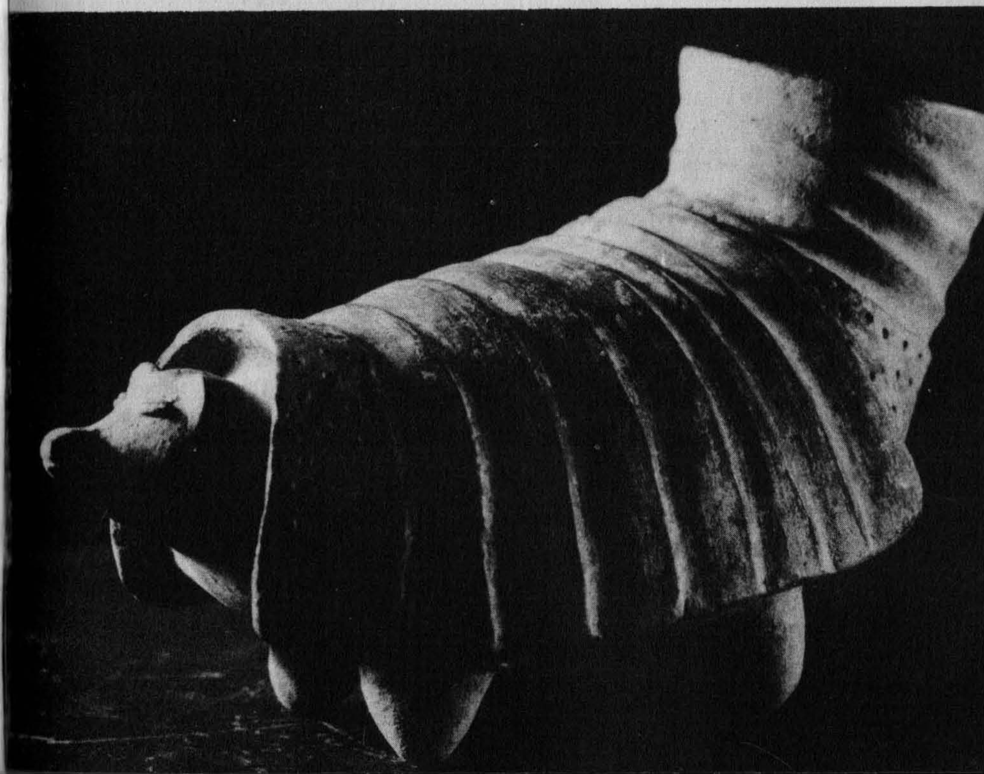
Eduardo Noguera (*La cultura tarasca*), que llevó a cabo exploraciones en Zamora y Jiquilpan, opina que la arquitectura es sin duda alguna "inferior a la de la mayoría de los pueblos precortesianos". También la ejecución técnica es más primitiva que en otras partes. Como una de las causas menciona Rubín de la Borbolla la "inexistencia de materiales de construcción vitales", por ejemplo de cal y de la arena adecuada. Hay que registrar, sin embargo, un desarrollo interesante en el terreno arquitectónico. La pirámide michoacana, llamada *yácata*, difiere por su estructura de todas las demás pirámides mesoamericanas. Tiene una parte rectangular, larga y angosta, frente a otra redonda. Ambos cuerpos constructivos servían de basamento a varias pequeñas construcciones de techo cónico. La planta del conjunto tiene la forma de una T, a la cual está agregado un círculo. ¿Cómo explicar este invento en un pueblo que en lo demás dio tan escasas muestras de iniciativa arquitectónica? Se explica por el culto a los muertos. La parte redonda de la pirámide, agregada al santuario y comunicada con él por un corredor estrecho, era, como se infiere de la *Relación de Mechuacán,* la sepultura de un muerto prominente. En el centro estaban enterrados sus despojos y acumuladas las ofrendas. Y en torno, dispuestas radialmente, se encontraban las tumbas de las personas que habían formado su séquito.

Rubín de la Borbolla dice que el sector rectangular de la pirámide de Tzintzuntzan era "excesivamente largo", alrededor de 25 metros, y tan estrecho (de sólo 1.75 de ancho)



212. Figura zoomorfa, mitad perro, mitad pájaro. (Reclinatorio.) Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

213. Vasija en forma de armadillo. Cerámica. Procede de Jalisco. Cultura del Occidente.



que no había lugar suficiente para erigir sobre él un templo. "Existe la posibilidad –afirma– de que la superficie superior de las pirámides rectangulares tarascas haya sido usada para colocar las estatuas de sus dioses." Nada se ha conservado de esas estatuas de dioses. ¿Acaso no eran de piedra? La *Relación de Mechuacán* menciona la costumbre de los tarascos de llevar a cuestas a sus dioses cuando iban a la guerra. Corona Núñez escribe: "No esculpieron estatuas colosales."

Su sensibilidad artística y su imaginación auténticamente creadora se manifiestan, en cambio, exuberantes y grandiosas, en las artes menores. Los tarascos son, en el México antiguo, los inventores de la plumaria, ese oficio-arte singular, que busca el matiz, la delicada degradación de los colores. También inventaron la técnica de las "lacas", cuya belleza reside en el contraste de colores fuertes y brillantes. Eran excelentes orfebres, que sabían labrar obras maestras en cobre, así como, más tarde, en oro y, ocasionalmente, en plata. Sahagún y Muñoz Camargo elogian la perfección artística de las telas tejidas por las mujeres tarascas. Pero ante todo eran grandes ceramistas, que ennoblecían el humilde material mediante la Forma y el color. Decoraban sus vasijas con dibujos abstractos, geométricos –a veces también con figuras–, y con colores armoniosamente matizados, decoración en que revelan una inventiva inagotable y un gusto refinado. Las figuritas y vasijas de Chupícuaro se distinguen por la peculiar luminosidad de su púrpura. No es extraño que la cerámica del Occidente haya llegado a ser un codiciado objeto para el tipo de coleccionistas que pide al arte encanto íntimo, sutileza y refinamiento.

Lo que da a aquellas figuras su carácter peculiar es cierta hipersensibilidad, cierta decadencia que se manifiesta en ellas. Decadencia que puede ser otra de las causas por las cuales el arte del Occidente de México, a pesar de un incuestionable poder creador, no supo elevarse hasta lo monumental. Las imágenes de hombres y mujeres dan fe de una intensa sensualidad. La observación de la naturaleza parece haber sido más placer que asunto de estudio concienzudo (lo que era entre los japoneses). En esas figuritas



214. Vaso con pies serpentinos. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente.

se manifiesta una intuición genial, que juega en libérrimas variaciones con la corporeidad, transmutando la Forma real en Forma expresiva. Las dimensiones se modifican. Hay
210 detalles que se exageran y otros que se reducen o suprimen, al parecer caprichosa y arbitrariamente. Este arte no se limita nunca a un simple copiar, siempre re-forma, siempre re-crea, pero de tal manera que en la obra se transluce el objeto en el cual se inspiró la fantasía del artista. Un arte que brota de un genuino impulso artístico. No es metafísico, y con lo físico lo une sólo un vínculo muy tenue.

Indice analítico

Indice de ilustraciones

212. Figura zoomorfa, mitad perro, mitad pájaro (Reclinatorio). Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente. Colección Stavenhagen, México, D.F./417
213. Vasija en forma de armadillo. Cerámica. Procede de Jalisco. Cultura del Occidente. Museo Regional de Guadalajara/417
214. Vaso con pies serpentinos. Cerámica. Procede de Colima. Cultura del Occidente. Museo Anahuacalli/419

Fotografías

Carlos Acosta, Jalapa, 28
Ferdinand Anton, Munich, 55
Ursula Bernath, México, D. F., 155
Francisco Beverido, Jalapa, 89
Albrecht Víctor Blum, 44, 92
Robert Braunmüller, Munich, 60, 95,
98, 136, 138, 139, 183, 184, 191, 201,
203, 204, 209, 211
British Museum, Londres, 129, 198
Enrique A. Cervantes, 143, 145, 149, 152
Ciba-Rundschau, Basilea, 123
Compañía Mexicana Aerofoto, S. A., México, D. F., 38
Departamento de Artes Plásticas, INBA, México, D. F., 213
Ruth Deutsch de Lechuga, México, D. F., 25, 158
Instituto Nacional de Antropología
e Historia, México, D. F., 36, 43, 69,
88, 90, 91, 100, 102, 104, 107, 108,
117, 118, 119, 120, 130, 133, 153, 188
Irmgard Groth, México, D. F., portada,
13, 14, 18, 26, 27, 30, 50, 52, 53, 58,
63, 78, 87, 103, 110, 114, 148, 156, 162,
168, 174, 177, 179, 180, 182, 196, 202, 205, 214
Giles Healey, 132
Luis Limón, México, D. F., 29, 106, 181, 194
Rodolfo Lozada, 140
Agustín Maya, 93
Museo Anahuacalli, México, D. F., 51, 214
Museo Nacional de Antropología, México, D. F.
8, 10, 11, 12, 16, 54, 59, 61, 62, 80, 82, 83
93, 97, 99, 111, 115, 116, 121, 124, 126, 128, 135,
137, 144, 146, 147, 165, 167, 180, 185, 186, 187,
189, 195, 197, 199, 206, 207
Naturhistorisches Museum, Viena, 33, 175, 176
Karl Nierendorf, 94
Ernest Rathenau, Nueva York, 1, 15, 17, 21, 22, 23, 24,
37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 67, 68, 105, 141,
142, 150, 151, 154, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 166,
169, 171, 172, 173, 178
Juan Rulfo, México, D. F., 47, 101
Walter Steinkopf, Berlín, 20, 96, 190, 192, 193, 208
Salvador Toscano, 122, 131